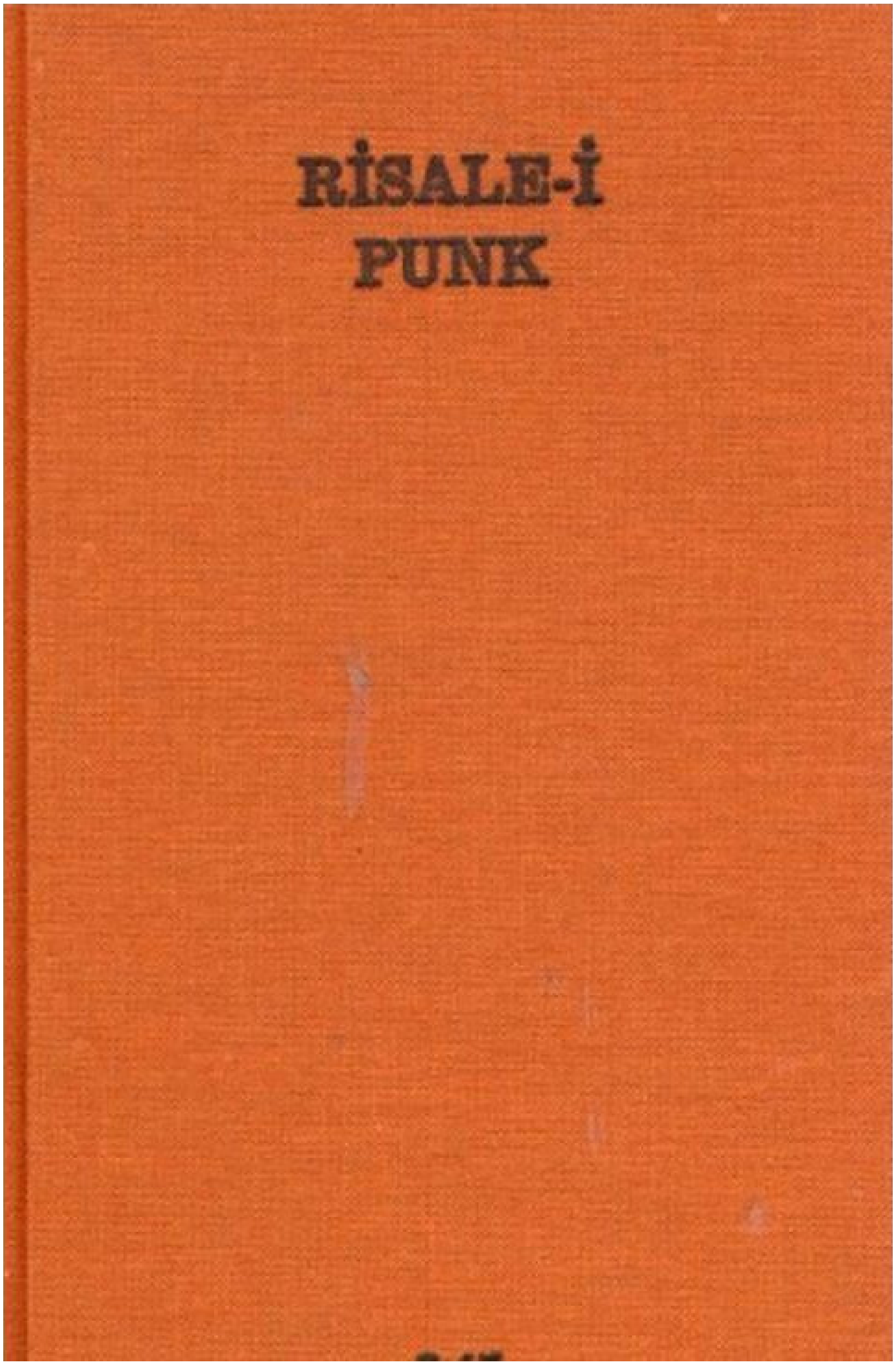
RİSALE-İ PUNK


RİSALE-İ
PUNK

Risale-i Punk

ALTI KIRKBEŞ YAYIN

2007 Kadıköy, Eskişehir, Fresco

Türkçesi: Artemis Günebakanlı

Küçük Kitaplar

Risale-i Punk

Türkçesi: Artemis Günebakanlı

Eylül 2007

Yayın Yönetmeni

Kaan Çaydamlı

Dizi Yönetmeni

Şenol Erdoğan

Kapak Tasarımı

Erol Egemen

Baskı

Mas Matbaacılık AŞ

Dereboyu Cad. Zagra İş Merkezi B Blok No:1

0 212 285 11 96

ALTI KIRKBEŞ YAYIN

bir Kaybedenler Kulübü tribidir.

Lise sk çaydamlı apt no:7 d:9 Acıbadem

www.altikirkbes.com

Jessamin Swearingen’in
“The Emergance of Punk in Amerika”
isimli çalışmasından
edit edilmiştir.

Punk'ın Amerika'da

Ortaya Çıkışı

1976’da The Who’nun “My Generation”ınını yorumlayan Patti Smith, şarkının sonunda “Onu biz yarattık; haydi yeniden ele geçirelim!” diyordu ve neden bahsettiğini de iyi biliyordu. Punk rock 1960’ların ortalarında New York’lu müzisyenler tarafından Amerika’da yaratılmıştı, ama Punk’ın İngiliz versiyonu daha meşhurdu.

Punk, New York’ta The Velvet Underground ile doğdu. Velvet, kült olmanın yanı sıra eleştirmenlerce de beğenildi, ama Sex Pistols gibi İngiliz gruplar daha çok tanındı. Sonuçta, 20 yıl sonra punk hala yanlış bir şekilde İngiliz icadı olarak biliniyor.

Akademik bağlamda, New York Punk Rock’ını açıklamak zordur. İçerik ve felsefeyle ilgili genellemelerin dışında kalır ve ortaya çıktığı dönemde hiçbir zaman kitle kültürüne dâhil edilecek kadar popüler olmamıştır. New York Punk’ının felsefesi, zorunluluktan hareket etti. Jon Savage, “England’s Dreaming: Anarchy, Sex Pistols and Beyond” adlı kitabında bu fikri ele aldı.

Savage, New York’lu grup Television’dan Richard Hell ile görüştü ve Hell’in rock müziği “gençliğin gizli haberi” olarak gördüğünü ortaya koydu (Savage 88). Punk gençlikle ilgiliydi; Rock’ın kökenindeki sokak ve isyan öğelerini alıyor ve kişilik vaat ediyordu. Punk’ı tanımlamanın en iyi yolu, onun ne olmadığını söylemektir. Rock dinleyicilerinin hayalinde, 60’ların sonu ve 70’lerin başındaki pop listeleri isyan ve cinsel devrime doymuştur. Gerçekteyse, listeler homojen bir terbiyeli pop manzarası arz ediyordu. Punk rock, popun kalıbını kırmadı ama onun şuurlarını genişletti.

1973’ün Top 10’u, Punk’ın popüler müzik üzerindeki etkisinin yetersizliğini ortaya koyuyordu. 1973’ün bir numaralı şarkısı Tony and Dawn’ın “Tie A Yellow Ribbon Round The Ole Oak Tree”siydi. Aslında Billboard, rock müzik değil, popüler müzik listelerini temsil eder. Yine de “Tie A Yellow Ribbon” yılın en çok satan albümü olabiliyorsa, popüler müzik rock’a tamamen yabancılaşmış demektir. Diğer yandan punk, rock isyanının ve masumiyetinin özünü canlı tutuyordu. 1970’lerin ortalarındaki Billboard listeleriyle 1950’lerin ortalarındaki listeler arasında paralellikler vardı. Rock’ın ilk üste başarısı 1950’lerin ortalarında, Tin Pan Alley’in ortasında gerçekleşti. Arnold Shaw, The Rockin’ Fifties: The Decade That

Transformed the Pop Music Scene adlı kitabında Tin Pan Alley'i, İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra bir ulusu yatıştırmaya yönelik gösterişli balladlar çağı olarak açıklamıştır (Shaw xv). 1950'lerde ortaya çıkan rock müzik sakin balladlardan oluşmuyordu. 1970'lerin ortalarındaki listelerde görülen sakin kalma eğilimine karşı Punk da, Rock'ın izinden gidiyor ve bu düzeni bozuyordu. Barbra Streisand'ın 1974'te bir numara olan melodramik şarkısı "The Way We Were" ve New York Dolls'un 1973 tarihli "Personality Crisis"ini karşılaştırın. Streisand'ın "puslu nehir rengi anılar"ıyla, Dolls'un "bir bahar öğle sonrasında baş balerin"ini... Streisand sakin ve ağırbaşlı kalmaya çabalarken New York Dolls sivri ve kasıtlıydı. Punk, rock müziği yeniden canlandırdı.

New York Punk'ı ve İngiliz Punk'ı arasındaki fark, perspektifleri ve etki alanlarıydı. Jon Savage, 70'lerin başındaki New York punk gruplarını, genç kız balon-pop gruplarından Rolling Stones'un saldırganlığına kadar birçok stilin karışımı olarak tanımlamıştır (Savage 60). Savage'ın bu New York punk tarifi, kendi sesini ve tavrını belirlemeye başlamıştı. New York Punk'ı; Rock'ın 1950'deki gücünü yeniden yaratan, 1970'lerin saldırgan rock'ıydı ve ne düşünme gücünü, ne de mizah duygusunu yitirmişti. Birbirini takip eden punk rock imaj ve müzik formları arasında geniş bir bölünme gerçekleşti. Ramones gibi bazı gruplar vahşi, uyuşturucu bağımlısı sokak serserileri rolünü üstlenirken; New York Dolls'tan David Johansen gibi bazıları da, Rimbaud gibi Fransız sembolist şairlerden etkilendi ve kentsel çürümeyle ilgili şarkılar yazdı (Savage 58). Television gibi punklar düşünceli sanatçılar olarak ortaya çıktı; Velvet Underground gibiler ise grubun sonuna yaklaştıkça kendi kendilerini yok edici ve hedonist tavırlar sergiledi. Dolls'un plak şirketi Mercury'nin yayınladığı bir basın açıklamasında Johansen şöyle diyordu:

"Rimbaud, korkunç şehir ve onun türler üzerinde yaratabileceği etkiyi yazardı. Ve işte 1973'teyiz ve her şey çok hızlı hareket ediyor ve ben insanların bununla ilgili ne hissettiklerini, çevreyle nasıl ilişki kurduklarını anlamaya çalışıyorum. Şarkılarını da bununla ilgili."

(Savage 58)

Punk müzik de bu yolu izledi. Bazı gruplar saldırırcasına yüksek voltaj ve ses düzeyinde çalıyordu. The Ramones, 1950'lerin rock müziğinin basit üç-

akor yöntemini kullandı ama bunu sağır edici ses düzeyi ve sokak serserisi görünüşüyle birleştirerek bir adım ileri taşıdı. Şarkıları ortalama iki dakika sürüyordu ve bir metronun gürültüsünü andırıyordu. Television'dan Tom Verlaine (adını 19. yüzyıl Fransız sembolist şairi Paul Verlaine'den almıştır) uzun gitar soloları ve anlaşılması zor şiirsel sözleri tercih ederken; Blondie gibileri, dar pop yapıları üzerine yoğunlaştı. Bütün bu tarzlar iç içe geçerek "punk" rock'ı oluşturdu - eski tarz rock'n'rol'un yeni tarzla birleşerek yeniden doğuşu.

Punk rock sound'unun tohumları 1950'lerde Amerikan rock'n'roll'uyla atılmıştı. 1950'lerin ortalarındaki isyankâr "yarış" müziğinin taklidi olan rock, genç dinleyicileri ayartıyor ve radyodaki yavan müziğe alternatifler sunuyordu. Böylelikle rock, Amerikan müziğini yeniden hayata döndürdü ve bir isyan modeli yerleştirdi. Elvis gibi beyaz rock yıldızları, bu müziğin yoğunluğunu yakalayıp diğer beyaz dinleyiciler için paketledi. Uzun zamandır rock geleneğinde yer alan kopyalama ve yeniden şekillendirme, Punk Rock'ın da özüydü. Bir anlamda, New York Punk'ı, bir etkiyi bulma oyunuydu.

New York punk rock'ı, İngiliz taklidinin aksine, yerleşik rock müziğin sonu olduğunu iddia etmiyordu. İngiliz Punk'ı tamamıyla yeni olduğunu ve kimseden etkilenmediğini iddia ederken, New Yorklular esin kaynaklarına büyük önem veriyordu. İngilizler, suyun diğer kıyısındaki öğeleri almış, tarzları ve soundları kendi sosyo-politik çevrelerinin kızgınlık ve umutsuzluğuna uyana kadar abartmışlardı. Bu yüzden, New York Punk'ı niteliği gereği İngiliz Punk'ından farklıydı. Ama en belirgin fark, birbirinden çok ayrı olan ekonomilerinden kaynaklanıyordu.

İngiliz punklar çoğunlukla işsizdiler ve gerileyen bir ekonomiyle boğuşuyorlardı. Sex Pistols'ın "No Future" (gelecek yok) ve The Clash'ın "London's Burning" (Londra yanıyor) gibi sözleri, onların öfkesini ortaya koyuyordu. İngiliz şarkılarında ifade edilen acılık, kabaydı. New Yorklular da öfke ve düş kırıklığından bahsediyorlardı ama onların temaları sanat ve edebiyatla daha ilgiliydi. Sex Pistols üyeleri kendilerini Johnny "Rotten" (Çürük) ve Sid "Vicious"(Vicdansız) olarak adlandırırken, Tom Verlaine, edebiyattaki esin kaynaklarına saygılarını sunuyordu. İngilizler daha kıyametsiydi, Sex Pistols'ın "No Future" söylemi gibi ifadelerle, tarih dışı

olmaya çalışıyorlardı. New York Punkları tarihi araştırıyor ve Amerikan rock'n rol'unun geride bıraktığı bereketli zeminden besleniyorlardı. 1975'te yayımlanan ilk albümünde Patti Smith, Van Morrisson hiti "Gloria"yı yorumladı, böylece Rock'ın mirasını punk içinde de yaşattı. New Yorkluların aksine İngiliz Punk'ı gelecek olmadığını ilan etmenin yanı sıra, İngiliz rock eleştirmenleri June Burchill ve Tony Parsons'un sözleriyle "rock'n'roll'un ölüm ilanı" olduğunu iddia ediyordu. Bu ikilinin The Boy Looked At Johnny: The Obituary Of Rock'n'roll adlı kitabı, İngiliz Punk'ını konu edinmesine rağmen, ismini bir Patti Smith şarkısından almıştı. Eleştiride bile punk, bir Amerikan yaratışıydı.

İngiliz punklar "No Future" demek için henüz ağızlarını bile açmamışken, punk rock Manhattan'da kendi tarihini yazıyordu. 1960'ların ortalarındaki New York müzik sahne stilin oyuncularına bir bakalım. Onlar rock'n'roll'un ölüm ilanını yazmakla ilgilenmiyorlardı; onlar rock müziğe âşıktı ve yeni tarzlar yaratırken esin kaynaklarına da saygı duyuyorlardı. Soundları çok çeşitliydi, ama gençler, rock'n'roll ve sokaklarla ilgili temaları çoğunlukla aynıydı. 1970'lerin başında, rock'n'roll dünyası limuzinlerle gezen samimiyetsiz pop-starlarla dolmuştu. Rock radyosu, büyük başarılar içinde kendilerini bir zamanlar hayata ait yapan sokak öğesini kaybeden Rolling Stones gibi gruplara yer veriyordu. Bir zamanlar, 1965 tarihli Satisfaction'da olduğu gibi genç ve dikkat çekici olan imajları, 1978'deki Miss You ile şık yüksek sosyete diskosuna dönüşmüştü. Buna karşı, New York punkları sokağın bir parçasıydı. Punk müzik, iki ülkede de bu bağlantıyla ilgiliydi. The Ramones'un "Beat On The Brat"indeki basitlik, şiddetle alay ederek Ramones'un sokak serserisi imajını hafife alıyordu:

"Vur fırlamaya
vur fırlamaya
vur fırlamaya
bir beysbol sopasıyla"

Blondie'nin "Love At The Pier"ı, gençlik romantizmini tanımlıyordu ve doğrudan Rock'ın hassasiyetlerinden bahsediyordu:

"Birbirimize rıhtımda âşık olduk
Sen güneşleniyordun,

ben de etrafındaydım
Çok geçmeden biramızı paylaşıyorduk
Birbirimize rıhtımda âşık olduk”

Punk, özellikle Amerika’da rock müziği köklerine döndürdü.

New York Punk’ını ve önemini anlamak için, öncelikle orijinal punk hareketinde ver alan müzisyenlerin esin kaynaklarından bahsetmek gerekir. Punk hareketinin kültürel esin kaynakları; 1930’larda Paris’e göçen Amerikalı edebiyatçılardan, 1960’ların sonlarında New York ve Detroit’te kurulan gruplara kadar birçok nesli kapsıyordu. Orijinal punklar kendilerini 1930’ların “kayıp kuşak”ı kadar kayıp sayıyordu, ama kendi kuşakları içinden yükselen bir ses bulmuşlardı. New York Punk’ı, I. Dünya Savaşı sonrasının Amerikalı “kayıp” göçmenleriyle 1940 ve 1950’lerin beatnik edebiyatının stilize olmuş bir uyarlamasıydı (Savage 90). Müzik, bir grup insana kimliklerini belirleyen bir kod vererek onları birleştirdi.

New York Punk’ına dönüşecek olan şey, çeşitli zeminlerden ortaya çıktı. New York’un temel punk grubu The Velvet Underground, o güne kadar yapılmış en saldırgan ve benzersiz rock müziği yaratan, klasik bir müzik eğitimi görmüş üç müzisyenden oluşuyordu. Müzik yelpazesinin diğer ucunda bulunan gruplar da aynı derecede etkiliydi. The Shangri-Las ve benzeri kız grupları, gençlik öfkesini gergin armoniler ve usta bir pop hissiyle birleştirdiler. Grubun 1964’te yayımlanan “Leader of the Pack” adlı şarkısı, anne-babaları tarafından korkutulan bir nesilden yararlanıyordu. Şarkı, anne-babanın rızası dışında gerçekleşen, bir şeker dükkânında başlayıp ölümcül bir motosiklet kazasında sonlanan gençlik aşkından bahsediyordu. Görsel ve işitsel olarak The Velvet Underground’dan tamamıyla farklı olsa da, kız grupları da punk tarzı içinde kendilerine özgü bir yer edindiler.

Bu yeni Amerikan müziğinin gürlemeleri, ülkenin farklı yerlerinde de duyuluyordu. Çoğunlukla, yalnızca Motown’ın mükemmel pop ve soul bileşimi olarak düşünülen Detroit sound’u, daha underground eğilimler göstermeye başlamıştı. Kozlarını bireysel rock müzikte oynamak isteyen Detroitli Punk grupları arasında, sevimli aptalın 1960’lar versiyonu Iggy

Stooge (daha sonra Pop olacak) liderliğindeki The Stooges ve sosyal aktivistler korosuna dönüşen garaj grubu MC5 vardı.

The Stooges, bir çocuk suçlunun günlüğünden içsel diyaloglar serpiştirilmiş rock müzik yapıyordu. İlk albümlerinden bir şarkı, “I Wanna Be Your Dog”, yıllar boyu öykünülecek bir sound ve estetik yarattı. 1969’da The Velvet Underground’un üçüncü albümü ve The Stooges ile MC5’ın ilk albümlerinin yayınlanması, yeni nesil müzik dinleyicileri ve potansiyel müzisyenler üzerinde doğrudan etkili oldu. Punk Rock’ın tohumları Amerikan toprağına ekilmişti. Sonraki on yıl boyunca, Amerikan kentlerinden Punk Rock’ı yaratacak yeni bir müzik ortaya çıktı.

“Manhattan’da Bir Şeyler

Olmuş Olmalı”

“Gloria’nın yaz için tuttuğu, 22. Cadde’deki Park Avenue South’tan sadece birkaç kapı ileride olan bu dairede, Max’in Yeri’ne yürüyüp Gloria’yla Buluşmak ve Velvet Underground’u dinlemek (haftada altı gece, gecede iki defa çalıyorlar) ya da sadece arka odada takılmak her gece yaptığımız bir rutin oldu. Bu gece buraya gelirken, şu bilinmeyen konsept sanatçısının ne kadar akıllı olduğunu düşündüm- hani şu her yönde yedi blok boyunca dağılıp, sonunda Max’ın Yeri’nin arka odasının duvarında birleşen lazer ışınını tasarlayanın.”

(Forced Entries: The Downtown Diaries,

1971-1973, Jim Carroll, s. 41)

Gruplar, büyümek ve müzik endüstrisinde yer edinmek için konser vermek zorundadır. Canlı çalmak grupların hem deneyim kazanmasını hem de seyirciyle ilişki kurmasını sağlar. The Velvet Underground, verdiği konserler sayesinde yeni nesil New York punklarını etkiledi. New York Dolls, canlı şovlarıyla Glam’ın ve parıltılı Rock’ın potansiyelini ortaya koydu ve aşağı Manhattan’daki parıltılı gruplara öncülük etti.

70’lerin başında ve ortasında etkili olan rock nesihtin ihtiyaç duyduğu konser deneyimini, New York kulüpleri sağladı. Erken punk hareketi sırasında Village Voice’ta yazan New York rock eleştirmeni Richard Nusser’a göre; New York’ta ortaya çıkan yeni gruplar, 1960’lardan direkt olarak etkilenen son gruplardı. Bu çocuklar rock müziğin bir ticari ürüne dönüşmesini izlemiş, punk’ın yeniliği ve potansiyelinden etkilenmişlerdi. Rock yetişkinlere yönelik bir ürüne dönüşürken (1970’lerin başındaki Billboard listeleri bunu gösteriyordu), punk gençlik ve gençliğin kültürü anlamına geliyordu. Barbra Streisand’ın 1974 tarihli The Way We Were’ü, yetişkinler için bir aşk filminin müziğiydi. Patti Smith’in aynı yıl çıkan single’ı Piss Factory ise tamamen gençlere yönelikti. Smith’in doğduğu

küçük kasabadan ayrılmaya ilişkin ergenlik düşlerini ve "‘büyük, büyük bir yıldız" olmayı nasıl istediğini, trene atlayıp New York'a giderek gerçekten önemli biri olacağını anlatıyordu. Eleştirmen Dave Marsh, The Heart of Rock & Soul: The 1001 Greatest Singles Ever Made adlı kitabında Piss Factory'yi 718. sıraya yerleştirmiştir. Marsh, Smith ve çağdaşlarını böyle heyecan verici ve yerleşik popüler müzikten bu kadar farklı kılanın ne olduğunu şöyle açıklar:

"Smith, kendisini ortaya koyduğu materyal ile olağanüstü bir şekilde birleştiriyor, bir öfke ve intikam patlaması, eğlence endüstrisindeki hırsın marşı haline gelen soğuk bir şaka..."

(Marsh 462)

1960 sonrasının ürünü olarak punk, Rock'ın tazelik ve gençliğini kazanmak için yeniden doğuşu ve anırmasıyla ilgiliydi. 1960'larda müziğin en etkili ürünü rock iken, 1970'lerde bu ürün yaşlanmaya başlamıştı. 1960'ların en başarılı isimleri yeni nesle ulaşamadığında, bu boşluğu punk doldurdu. Punk, her ne kadar benzer türlerin gölgesinde kalsa da, New York'un Amerikan ana alanı müziği üzerindeki etki zincirinin bir halkası oldu. Erken dönem folku gibi, punk rock da şehirde başlayıp daha farklı yerlerde popüler oldu. Folk'ta New York'taki Greenwich Village'dan batı kıyısına ya da Woodstock'a bir göç söz konusuydu. Oysa punk New York'ta başlayıp İngiltere caddelerine sıçradı.

Son derece yoğun ve kozmopolit nüfusundan dolayı New York'ta güçlü bir izleyici kitlesini muhafaza etmek zordur. New York'ta dinleyici kitlesi o kadar büyük ve çeşitlidir ki, bir grubu tanıtmak çok zordur. Bu yüzden birçok grup kaybolup gitmiştir. New York punk gruplarının çoğunun çalışmaları ve imajları o kadar kentliydi ki, onları Orta Amerika'ya pazarlamak neredeyse kâfirceydi. The Velvet Underground ve New York Dolls 1970'lerin başında New York'un kara deliğine düştüler. İki grup da ne radyoda duyuluyordu, ne de ülke genelinde piyasada yer alıyordu. The Velvet Underground 1970'te dağıldı ve diğer müzisyenler üzerinde büyük bir etkiye sahip olmalarına rağmen çağdaşları Jefferson Airplane'in aksine hiç liste başarısı elde etmediler. New York grupları, ülkenin geri kalanından yalıtılmıştı. Girişimciler New York'un Amerika Turu geri kalanı için fazla garip veya riskli olduğunu düşünüyordu. New Yorklu birçok grup,

Londra’da Amerika’da olduklarından daha ünlüydüler. Tricia Henry, Break All Rules! Punk Rock And The Making of A Style adlı kitabında, Amerika’nın geri kalanı New York müziğini yok sayarken İngiltere’nin onunla yalandan ilgilenmesini, Lou Reed ve Velvet üzerinden incelemiştir. Londra’da David Bowie, kültürel ortam ve müzik piyasasını Reed’in betimlemeleri ve konuları için, Reed ve diğer Amerikalı müzisyenlerden çok daha başarılı bir şekilde hazırlamıştır.

1960’ların sonundan 1970’lerin ortalarına kadar punk gruplarını ağırlayan New York kulüpleri, punk’ın geleceği için vazgeçilmezdi. Rock’ın önceki akımlarından farklı olarak, punk kelimenin tanı anlamıyla sahnede doğdu. Gruplar, dinleyici kitlelerini büyüttüler. Jon Savage, New York Dolls lideri David Johansen’in, grubun sadece dinleyici kitlesinin bir yansıması olduğu iddiasını hatırlatıyor. New York Punk’ı müzikal bir “‘Hadi Anlat Bakalım”dı ve gruplar da sahnede böyle davranıyordu. Dolls, 1970’lerin ortalarında New York’ta ortaya çıkan küçük CBGB’de çalacak kadar uzun yaşamadı. Ancak Dolls’un neslinden gelen Television ve Blondie gibi gruplar, bu küçük kulübü 1974’te piyasaya soktular. Roman Kozak’ın CBGB’deki ilk yıllarını anlatan kitabı This Ain’t No Disco: The Story of CBGB’ye göre, müziğe yeni başlayan underground gruplar için en iyi yer burasıydı (Kozak 17).

CBGB, erken dönem New York punk sahnesinin en önemli kulübü haline geldi. Max’s Kansas City ve Mercer Arts Center’dan sonra gelen CBGB, yeni nesil Punk müzisyenlerinin ikinci eviydi. Altın çağı boyunca, “underground” rock’a hitap eden en önemli mekân oldu. Max’s Kansas City ve Mercer Arts Center da etkiliydi ama hiçbiri farklı gruplarla bu kadar tıka basa dolu değildi. Max’s Kansas City ve Mercer Arts Center pejmürde müşterileri ve glam rock giyim tarzıyla var olurken, CBGB glam’den ayrıldı ve -en uygun deyimle- punk oldu.

Max’s Kansas City, New York’taki konser salonu-sosyalleşme alanı bileşiminin öncüsüydü. Kulüp, 1960’ların sonunda New York’taki underground topluluğun buluşma yeri olmuştu. Kulübün sahibi Mickey Ruskin, üst kattaki kullanılmayan yemek odasında bir kabareye başladı, kısa zamanda bu alan kulüpte takılanların dinlenme odası haline geldi. Bundan sonra, The Velvet Underground gibi gruplar kulüpte bir ikametgâha

sahip oldular. Velvet, kulüpteki altı aylık işi sırasında “Live At Max’s Kansas City” adlı LP’yi kaydetti.

1970’lerin başında New York’taki her şey Max’s’ın etrafında oluyor gibiydi. Burada ortaya çıkan rock grupları, daha sonra oluşacak olan punk’ın temel taşları oldular. The Velvet Underground ve Warhol’un cemaati sık sık kulübe geliyordu. Blondie’nin Debbie Harry’si, 1970’lerin başında burada garsonluk yapmıştı. The New York Dolls, Velvet’ın tahtının varisi olmuştu ve kulüpte düzenli olarak çalıyordu. Burası, olunması gereken mekândı ve her grup bu hareketten payım almak istiyordu.

Alternatif rock’a yer veren diğer kulüpler de karanlık ve pejmürdeydi ama içlerinde en önemlisi Mercer Arts Center’dı. Burası, Greenwich Village varoşlarının birkaç blok doğusundaki butikler ve konser alanlarının karışımıydı. Eski New York şehir merkezinin en ünlü oteli Broadway Central’ın enkazında konuşlanmış olan bu kulübün bir seri arka odası ve grupların çaldığı geniş bir balo salonu vardı. Daha sonra ayrı bir kulüp olarak hizmet veren The Kitchen (mutfak), otelin gerçek mutfağında yer alıyordu. Oscar Wilde Odası, kulübün en çok rağbet edilen bölümüydü (Kozak s. 8).

1972’de New York Dolls, Oscar Wilde Odası’nda bir Perşembe akşamı konseri ayarladılar ve ortam genişlemeye başladı. Ekim 1972 tarihli bir Rolling Stone makalesinde, yazar Ed McCormack, Dolls gitaristi Johnny Thunders’ın sözlerini aktarıyordu: “Barın hâsılatını görene kadar bizi Mercer Arts Center’da istemiyorlardı bile.” Eğer New York Dolls, tükenmiş New York kaymak tabakasından oluşan dinleyici kitlesinin yansımasıysa; Mercer Arts Center da New York müzik ortamının yansımasıydı. Roman Kozak’ın CBGB dönemini anlattığı kitabı This Ain’t No Disco’da Stilletoes (Blondie’nin habercisi) üyesi Elda Gentile, Mercer Arts Center’ın -kelimenin sözlük anlamıyla- nasıl dağıldığını anlatıyor.

Blondie’den Chris Stein’in gitaristi olduğu Magic Tramps adlı grup prova yaparken, duvarlar yıkılmaya başladı. Gentile, grubun aletlerini bırakıp kaçtıklarını söylüyor. “Broadway’in diğer tarafını görebiliyorlardı. Canlarını kurtarmak için kaçtılar” (Kozak s. 9).

Mercer Arts Center moloz olmuşken ve New York'taki tüm gruplar Max's Kansas City'de çalabilmek için yarışırken, CBGB'ın ortama girişi çok yerindeydi. Aslında bir country barı olan CBGB ve sahibi Hilly Kristal, punk rock'ın seyrini değiştirdi. Bowery'nin üstünde, Times Meydanı'nın pasaklı bir muadili olan CBGB, aslında üst kattaki otelin huysuz müşterilerine hizmet ediyordu. The Palace Hotel, civardaki serseriler için ucuz konaklama demekti. İsmini Kristal'ın müzik zevkinden alan -country, bluegrass, blues- CBGB, metruk bir sarhoş barıydı. Kristal, gürültü sınırlamalarına uymadığı için West Village'dan kovulmuş ve kahvaltı temalı bir country kulübü açmak için 1974'te Bowery'ye gelmişti (Kozak s. 1-2).

1974'ün başlarında Television'dan Tom Verlaine ve Richard Hell, CBGB'nin sahibi Hilly Kristal'ı kulübün önündeki bir merdivenin tepesinde buldular. Verlaine Kristal'ın grup aradığını öğrendi ve onu Television'ın country çalacağına ikna etti. Açıkça görüldüğü gibi, Verlaine ve arkadaşları country çalmadılar, ama kulüpte çalan ilk punk rock grubu oldular (Kozak s. 13). Television'ın menajeri Terry Ork, New York şehir merkezinin etkili sanat patronlarından biriydi. Andy Warhol için serbest olarak çalışıyordu ve Television'ın haftada altı gece prova yaptığı bir deposu vardı. Grubun ilk single'ı "Little Johnny Jewel", Ork etiketiyle çıktı. Ork, Ramones ve Stilletoes'un menajerliğini de yaptı. CBGB'de kimlerin çalacağı konusunda da etkiliydi ve 1970'lerin ortalarındaki punk ortamının çekirdeğinin oluşmasına yardım etti.

CBGB'u diğer New York kulüplerinden ayıran şey ses sistemiydi. Canlı performansları planlanmış bir konserden çok eğreti birer bağırma şovuna benzeyen kulüplerdi aksine, CBGB farklı bir tarz geliştirdi. Öncelikle, gruplar kimin çalacağının belirlenmesine yardım ediyordu. Ve plak şirketleri onlara ilgi göstermeye başlamadan önce, gruplar arasında bir cemiyet hissi vardı. Bütün New York punk grupları birbirlerini tanıyor ve birbirlerinin aletlerini kullanıyordu. Bu akımı kapsayan "punk rock" etiketi, grupların oluşturduğu topluluktan çıkmıştı. Muhtemelen, ilk sayısı 1975 Ocak'ında yayımlanan "Punk" adlı dergiden geliyordu. İlk sayının kapağında, kafasından elektronik parçalar çıkan bir Lou Reed illüstrasyonu vardı. New York Dolls'un 1973 tarihli glam rock methiyesi "Frankenstein" gibi, dergi de yeni nesil rock dinleyicisinin adını koydu. Punk akımı, bir "do it yourself" (kendin yap) tutumu benimsedi. Neredeyse yirmi yıl sonra,

Rhino Records’dan çıkan zayıf bir Amerikan punk toplama albümü de “D.I.Y.” adını taşıyordu. CBGB’de çalan gruplar, alt gruplarını kendileri seçiyordu ve böylece arkadaşlar, bir birleriyle çalıyordu. İnsanların diğerlerini sosyal olarak yansıtmaya başladığı bütün topluluklarda olduğu gibi, sonunda 1970’lerin ortalarındaki Manhattan gruplarına punk denmeye başladı. New York Punk’ı, İngiliz punk gençliğinin görsel ifadesinden kaçınmıştı - boyalı saçlar ve kendini yaralama söz konusu değildi. New York Punk’ı, İngiltere’nin moda girişimcisi Malcolm McLaren’dan yoksundu ve Manhattan’daki insanlar bile şehirdeki bu özel müzikal patlamanın farkına varamamıştı. Ama CBGB, 1970’lerin ortalarında New Yorklu küçük gruplara bir şans tanıyordu. Kulübün etkileyici bir ses sistemi vardı.

Kristal gururlu keşif lideri rolündeydi, gruplar da onun askerleri... CBGB gruplara çalabilecekleri bir yer vererek New York Punk’ını haritaya dâhil ederken, Kristal da grupların artan yeteneğine hizmet edebilecek daha uygun bir ses sistemine yatırım yaptı.

Arista Records’un Patti Smith’le kontrat yaptığı 1974’ün sonuna kadar CBGB, gruplar ve arkadaşlarından oluşan konuksever bir topluluktu. Ancak, plak şirketleri kendilerine ilgi göstermeye başlar başlamaz topluluk hissi kayboldu. Şirketlerin takibe aldığı gruplar birbirlerini kıskanmaya ve diğer gruplara yardım etmemeye başladı. Punk rock’ı ortaya çıkarıp büyüten kulüp, ironik bir şekilde onu öldüren ana alanı ilgisini de üzerine çekmişti.

Lou Reed ve

The Velvet Underground

Lou Reed'in New York ve İngiltere'deki punk rock üzerindeki etkisi eşsizdi. Reed'in değeri o kadar büyüktü ki Roman Kozak, This Ain't No Disco'da "eğer Velvet Underground olmasaydı, CBGB olur muydu?" diye soruyordu (Kozak xiv). Reed, grubu The Velvet Underground'la punk'ın atası konumundadır. Gruptan 1970'te ayrılmasına rağmen, Reed'in söz yazarlığı ve Velvet ile yaptığı çalışmalar New York canlı müzik ortamında iz bırakmıştır.

Velvet Underground 1966'da New York'ta konserler vermeye başladı ve daha sonra punk'ın ortaya koyacağı nihilizmin ilk örneği oldu. Velvet, Dylan ve Stones'un sanatsal somurtmalarının çok ötesine geçti ve 1960'ların protest türünün politik hezeyanlarını netleştirdi. Fred Bronson'un kitabı Billboard's Hottest Hot 100 Hits'e göre, 1960'ların sonunda popüler müzik Monkees'ın I'm A Believer'ı (1966) ve 1967 tarihli "To Sir With Love" filminin müziği gibi şarkılarla besleniyordu. Punk'ın sonraki yıllarında olduğu gibi, New York'taki müzik hiçbir şekilde pop listelerine yansımıyordu. New York'ta Lou Reed'in şarkı sözleri, büyük şehirdeki yabancılaşma ve uyuşturucunun korkunçluğunu betimliyordu. The Velvet Underground'un 1967 çıkışlı ilk albümü "The Velvet Underground & Nico", içinde "Heroin" gibi rock müziği sonsuza dek değiştiren şarkılar barındırıyordu. Bu şarkı, öldürücü bir narkotiğe methiyeydi ve daha önce hiçbir rock şarkısında duyulmamış ince bir ahlaki çürümenin tadını çıkarıyordu. Diğer Reed şarkılarında sado-mazoşizm esintileri vardı.

İlk albümdeki, İngiliz punk camiasında ortaya çıkacak olan saldırgan modanın ipucunu veren "Venus In Furs" buna örnektir. Reed'in sözleri "Parlak deri çizmeler/Karanlıktaki kırbaççı kız çocuğu"nu anlatıyordu. Yıllar sonra İngiliz Punk'ı da bunun muadilini sunacaktı. Malcolm McLaren'ın giysi dükkânları, Reed'in şarkı sözlerinden evirilmiş gibi görünen "kauçuk, deri ve vinilden sert fetiş giysileri" satıyordu (Savage 68).

Lou Reed uyuşturucu kullanımı ve cinsellikle ilgili, rock eleştirmenlerini rahatsız eden ama hayranlarına ilham veren betimsel şarkılar yazdı. "Candy Says"deki travesti Candy Darling tasviri, güzel ve anlayışlı olmasına rağmen, beyaz pop'un çoğunluğu tarafından dayatılan katı kurallardan tamamen ayrılıyordu. Arnold Shaw, The Rockin' Fifties: The Decade That

Transformed the Pop Music Scene adlı kitabında beyaz pop müziğinin esaslarını tanımlıyor. Kökleri Tin Pan Alley'ye uzanan beyaz pop, İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıktı ve amacı ortamı yumuşatmaktı.

"Tin Pan Alley özellikle, diğer üç tür üzerinden geçinmiştir: balladlar, yani romantik şarkılar; I'm Looking Over A Four Leaf Clover' veya 'Cruising Down The River' gibi hafif kabul edilen ritim ezgileri; ve "I Taut I Taw A Puddy Tat" veya "Papa Loves Mambo" gibi reklâm şarkıları. Bunlar bir gecede hit olabilirdi" (Shaw 14)

Tin Pan Alley'ın beyaz pop üzerinde belirgin bir etkisi vardı. Shaw ekliyor:

"Fiziksel temas ve sekse direkt atıfta bulunmak tabuydu. Ama söz yazarlarının aynı fikri verebildikleri bir çekmece dolusu üstü kapalı sözleri vardı." (Shaw 15)

Bu model, popun diğer dönemlerinde de devam etti. Pop müzik, normların dışında kalan davranışlardan bahsetmekten kaçmıyordu ve 60'lar da pop müziği içinde bulunduğu Viktorya Devri'nden çıkarmak için çok az şey yapabildi. Tommy James & The Shondell'in 1969 tarihli hiti "Crimson and Clover"daki utangaçlık, Rolling Stones'un aynı tarihli müstehcen hiti "Honky Tonk Women"dan daha tipikti. James'in şarkısı tatlılıkla "Onu çok az tanıyorum / Ama sanırım onu sevebilirim / Crimson ve Clover" diyordu. Bunun gibi şarkılar, Stones'un cinsel açık sözlülüğünden daha yaygındı. "Honky Tonk Women" şu sözlerle açılır, "Memphis'te cine bulanmış bir meyhane kraliçesiyle tanıştım / Beni bir sürüş için yukarı çıkarmaya kalkıştı".

"Honky Tonk Women"daki açık sözlülük nadir bulunan bir şeydi, ama Stones bundan yakayı sıyıracak kadar popülerdi. Şarkı, 1969'un en başarılı hitlerinden biriydi, ama çoğu pop şarkısı plak yapımcıları ve radyoların korumak istediği cinsel masumiyet kalıbını kıramadı. Reed'in ele aldığı konular, pop listesinin steril cinsellik mitini kırarak gelecekteki pop yıldızlarının kültürel normlar dışında kıyafetler giyebilmesini ve şarkılar söyleyebilmesini sağladı. Cüretkâr sözleri İngiliz pop yıldızı David Bowie'nin glam rock tarzını etkiledi ve New York'ın glam/punk grubu New York Dolls için zemin hazırladı. Glam Rock'ın edepsiz kostümleri ve müstehcenliği, marjinal ve New York Punk'ı içinde yaratılmış olsa da, punk

estetiği için müthiş bir cila oldu. Glam'in gösterişi, punk'ı daha sert ve tehlikeli gösterdi.

Reed kariyeri boyunca, tartışmak konulan ele aldı ve çoğunlukla sert içerikli şarkılar yaptı. Bu, 1960'larda büyüyen nesil üzerinde etkili oldu. Reed ve Velvet'ın 1970'lerin punk grupları üzerindeki etkisi çok açıktı. Grubun son yılı olan 1970'te, bir ay boyunca Max's Kansas City'de ev sahibi gruptular. Max's, aşağı Manhattan'da, "Oscar Wilde Odası" gibi oda isimleriyle müdavimlerini yansıtan bir kulüptü. Velvet Underground'un buradaki saltanatı, New York Dolls'un Manhattan sahnesinde yaptığı patlamaya zemin oluşturdu. Ama New York Dolls'u ve glam Rock'ın önemini anlamak için, glam'ın köklerini Reed'in şarkılarına kadar izlemek gerekir.

Velvet'ın 1969 tarihli üçüncü albümünde, Reed'in anıtsal balladı "Candy Says" yer alıyordu. Warhol'un tayfasından bir travestinin, Candy Darling'in hikâyesi. Şarkı yumuşak başlar ve dinleyici şu sözlere kulak misafiri olur: "Candy vücudundan nefret etmeye başladığını söylüyor / Ve bu dünyada gereksinim duyduğu her şeyden". Reed'in benimsediği travesti algısı ve Darling'in cinsel kimliğinin çekincesiz tasviri, dönemin ultra-erkeksi heteroseksüel rock'n'roll kültüründen tamamen farklıydı. Reed, İngiliz rockçıları T. Rex'in frapan lideri Marc Bolan'dan önce, 1970'lerin cinsel açıklık ve önüne gelenle yatma eğilimini sezmişti. Reed, aynı zamanda Detroit'in en vahşi grubu, The Stooges'ın da önünü açtı. Iggy Stooge, Reed'in agresif alaycı vokaliyle oynadı ve Sid Vicious göğsüne jiletle "Nancy" yazmadan beş yıl önce, sahnede kendini kesmeye başladı. Reed'in Bolan ve Stooge'un zevkleri üzerindeki dolaylı etkisi, doğu dünyasının rock piyasasında fırtına gibi esen, David Bowie adında müthiş bir şarkıcı tarafından da benimsenmişti.

Monkees'i çizgi film karakterleri gibi gösterecek önceden hazırlanmış bir rock yıldızıyla, David Bowie glam rock'ı bir markaya çevirdi— "Ziggy Stardust". Bowie'nin yarattığı Ziggy Stardust karakteri, bir imajı en yüksek noktasına taşıyan harika bir kariyer hamlesiydi (Henry 33) (ancak Sex Pistols ve Madonna gibilerin başarabildiği bir taktik). Ziggy, en üstün glam rockçıydı. Dolls, T. Rex ve hatta Iggy Stooge'ın başarısız olduğu yerde, Ziggy yükseliyordu. Kıyametine beş yıl kalmış bir dünyaya düşen biseksüel

Marsh... Büyük albüm genç Ziggy’nin (Iggy’ye bir saygı duruşu) hikâyesini anlatıyordu. Genç Ziggy, Reed-vari karakter eskizlerinin arasında “Ruh Aşkı”nı bulmaya çalışır ve geceleri uykuya daldığında bir rock’n’roll yıldızı olmayı düşler (RCD 10134). Karışık imalar ve sunduğu saygının üzerine Bowie, Reed’in “Walk on the Wild Side” single’ını da içeren ikinci solo albümünün yapımcısı oldu (Henry 37). Reed’in ticari açıdan da başarılı single’ı, neslinin kartviziti haline geldi. “Wild Side”, olağanüstü karakterlerle dolu bir Warhol filmi, 60’ların sonu/70’lerin başındaki New York sahnesinde kimin kim olduğunu anlatan etkileyici bir jenerikti. Şair Jim Carroll, o dönemde bir günlük tutuyordu. Carroll, yayımlanan ikinci günlüğü Forced Entries: The Downtown Diaries 1971-1973’te, Velvet’ın Max’s Kansas City’deki bir aylık ikameti süresince haftada altı gece, gecede iki kere çaldıklarını belirtiyor. Carroll, grubu izlemek için kulübe yaptığı rutin gezilerine de günlüğünde sıkça yer veriyor. Kulübü, Andy Warhol’un oyun evi gibi tarif ediyor: Warhol’un birçok arkadaşının Max’s’ın müdavimi olduğundan bahsediliyor. Reed ve grubu, New York şehir merkezine eğlence ve bir sonraki nesli etkileyecek olan bir kültürel buluşma zemini sağladı.

Ed McCormack’ın Rolling Stone’daki (#119, 10-26-72, sl4)”New York City’s Ultra-Living Dolls” başlıklı makalesine göre, New York Dolls 1972’de şehrin dedikodu konusuydu. Aynı sayıda, Reed’in New York sahnesi üzerindeki etkisi, yeni albümü “Transformer”la ilgili bir makalede inceleniyordu. Reed’in kariyerindeki en büyük hit, “Walk on the Wild Side”, bu albümdeydi. Şarkı, Dolls’un glam rock duruşunu önceden seziyor ve ortamı dönenim cinsel kimliği için hazırlıyordu. Tricia Henry’ye göre;

“Reed, Walk on the Wild Side’ın sözlerini popüler bir yapıya oturtarak, ana alan dileyicilerinin belirsizleşen cinsiyetler ve daha önce kabul edilemeyen konularda hoşgörülü olmasını sağladı.” (Henry 34)

Mick Rock’ın “Velvet Memories: Lou Reed Sees The Future, Darkly” başlıklı makalesinde Reed, New York sahnesindeki mirasından bahsediyor:

“Şimdilerde dikkat çeken, Dolls adında bir grup var. Onlardan iş çıkabilir. Görünüşe göre, travesti grupları etkiliyorum.”

(RS #119 10-26-72 s 12)

Reed'in single'ı "Walk on the Wild Side", Reed'in Warhol döneminde gözlemlediklerine göndermelerle doluydu; gözlerinden yıldızlık okunan ve yıldız olabilmek için kendilerini sömürmeye hevesli ucuz oyuncularla dolu bir ortam. Reed, bu karakterleri inceliyor ve ilk dönem Velvet Underground çalışmalarında da bunlara göndermeler yapıyordu. Ama "Walk on the Wild Side"daki etki daha belirgindi. Her dize, kabul edilen cinsel normlardan ayrılan bir tasvir içeriyordu:

Holly, Miami F-L-A'dan geldi
A-B-D boyunca otostop çekti
Yolda kaşlarını aldı
Bacaklarını tıraş etti ve artık
o bir kadındı
Diyor ki,
'Hey bebeğim, vahşi tarafta
bir yürüyüşe çık' (Reed s 42)

Reed'in varisleri The New York Dolls'un heteroseksüel olmalarına rağmen, kılık kıyafete ve kadın giysilerine olan düşkünlükleri, eğer müzik ortamı şarkılarındaki cinsel kararsızlığa alışkın olmasaydı kabul edilemezdi. Dolls'un kıyafet aşkı, bir rock'n'roll sessiz sinemasına dönüştü. Rock camiasında glam rock, homoseksüellik ve biseksüelliği tabu olmaktan belli ölçüde çıkarmış olsa da, sadece heteroseksüel erkeklerin de kız kıyafetleri giyebileceği anlamına geliyordu —aynı şey kızlar için de geçerli (Savage 60). Bu fikir şimdi çok çığır açıcı görünmese de Dolls, pop endüstrisindeki cinsellik anlayışını sarsmıştı. İmajları ve kadın giysileri piyasa içinde popüler olmadı, insanlar onlardan sakınıyordu (Savage 61). Velvet Underground ve Lou Reed'in cesur konuları olmasa, glam döneminin hiçbir etkisi olmayacaktı.

Reed'in punk dünyası üzerindeki etkisi cinsellik politikasından ibaret değildi. Reed'in punk nesli, onun şairlikteki referanslarından da etkilendi. 1960'ların ortalarında Syracuse Üniversite'de okurken, alkolik şair ve üstat Delmore Schwartz ile çalışmıştı. Schwartz, Reed'i, eğer çok satmamak için çaba harcamazsa, öldükten sonra ona musallat olmakla tehdit ediyordu. Reed, ilk Velvet Underground albümündeki European Son adlı şarkıyı Schwartz'a adadı. Rock müzikte şiire verilen önem, gençlik pop

şarkılarındaki lise tipi aşk şiirleri ve Bob Dylan'ın müziğindeki protest anlayıştan öteye gitmiyordu. Şiirsel değeri olan bir söz yazarı olmasına rağmen Dylan, ürpertici karamsarlığını daha küresel bir düzlemde ifade ediyordu. Siyaset ve savaşlarla ilgilenen Dylan, kendi yabancılaşmasını şarkılarının kaynaklarını ve konularını açıklamayı reddederken, Reed kendisininkileri teşhir ediyordu. Reed'in olumsuzluğu çok çekiciydi. Yer adlarını, ilgili kişi adlarını veriyor, şehrin caddelerinde izlediği rotadan bahsediyordu. İlk albümde ver alan "Run Run Run'daki günlük Union Square hikâyeleri ve "Candy Says", "Stephanie Says", "Lisa Says" gibi şarkılar, kişisel deneyimlere dayanıyordu. Dylan'ın bir konuşmayı ima ettiği yerde Reed, konuşulanları harfi harfine naklederdi.

Reed'in şiirsel hırçınlığı ortaya çıkmakta olan punk rock'ı etkiledi ve New York punk hareketi boyunca, şarkı sözlerinde şiirselliğe dönüş arzusunu ateşledi. Reed'in etkisi Fransız Sembolist şiirini ve beat yazarlarından esinlenilen şarkı sözlerini birleştirdi. Punk camiasının içinde olanlar, sanki bu bağlantı çok açıkmış gibi davranıyorlardı. David Johansen şarkı sözlerini Rimbaud'ya benzetiyordu (Savage 58). Trouser Press'in Haziran/Temmuz 1976 sayısında, Patti Smith'in ilk konserlerini gitarist Lenny Kaye ile "Rock'n'roll Rimbaud dinletileri adı altında verdiği belirtiliyordu (Rose 28). Eski Television üyesi Richard Hell, beat şairi Rod McKuen'in ''Beat Generation"ını ödünç alıp 1977'de punk marşı "Blank Generation'ı yazmıştı (Savage 90). Patti Smith de 1978 tarihli "Easter" albümünde bulunan "Rock'n'roll Nigger"da, Reed'in dürüst şarkı sözlerindeki suçlayıcı hırçınlığı yakalamıştı.

Bir sonraki neslin ürettiği müzik, Reed'in edebi hırslarını rock müzik üzerinden tanımlama girişiminden ilham almıştı. Birçok çağdaşı gibi Reed de, kendini yüzde yüz Amerikan romanını yazmak mecburiyetinde hissetmişti. Rolling Stone'a verdiği 1987 tarihli bir röportajda, bir romanın anlatabileceği her şeyi rock şarkıları şeklinde anlatabilmenin mümkün olduğundan bahsediyordu (RS #512 12-10-87 s.292). Reed'in ele aldığı konulardaki edebi nitelik dışında, The Velvet Underground'un müziğinin nitelikleri de punk rock'ın yolunu açtı. Rahatsız edici gitarlar ve sert ritimler, Velvet'ın ilk dönemindeki John Cale'ın elektro-viyolasının inlemeleriyle birlikte punk saldırganlığıyla aşık atabilecek bir müzikal standart yarattı. Ramones, neredeyse bütün şarkılarında Velvet

Underground’dan esinlenilmiş ritimler kullandı; tekrar eden, bir lokomotif gibi kendini ileri doğru iten 4/4’lük ritimler. Television, ses boşluklarını doldurmak için Velvet’ın iki gitarlı dinamiğini kullandı. The Velvet Underground, gitar distorsiyonu’nu ve feedback’i rock sözlüğüne soktu. Davulcu Maureen Tucker’ın sıra dışı spastik çalışı, müziğe kaotik bir ataklık kazandırıyordu ve stili o kadar farklıydı ki onu taklit etmek imkânsızdı.

Moda konusunda da akıllı olan Velvet, henüz onu tarif edecek sözler bulunmamışken imajı yarattı. The Velvet Underground’un ilk tanıtım fotoğrafları, daha sonra çoğu punk gardırobunu saracak olan anti-sosyal nihilist atmosferi belirledi. Velvet, çiçekti hippi döneminden belirgin biçimde ayrılarak siyah giyiniyordu. Reed ve dostları, müziği yapanla dinleyen arasında bir engel olan güneş gözlükleri takıyorlardı. 1960’lardaki isimlerin çoğu için bu engeli “yıldız olmak” oluştururken, —Beatles ve Rolling Stones’ın limuzinleri ve stadyum konserleri iyi bir örnektir— Velvet sadece ana akımdan ayrıldığını belirtiyordu. Daha sonra punk, bu yabancılaşmayı moda yoluyla daha dramatik olarak örnekledi.

Richard Hell’in punk görüntüsünü yarattığı söylenir. Daima yataktan yeni kalkmış gibi görünüyordu — kırpılmış karmakarışık saçlar, yırtık tişört, sokaktan bulunmuş gibi görünen kotlar ve spor ayakkabılar (Kozak 15). Stadyumlarda konser veren rock yıldızlarının, üzerinde düşünülmüş kıyafetlerinden hiçbiri bu kadar basit ve hırpani değildi. Sex Pistols’ın teşvikçisi Malcolm McLaren Hell’in yataktan yeni çıkmış görüntüsünden o kadar büyülenmişti ki, onu eğer kendisine katılırsa İngiltere’de bir yıldız olacağına ikna etmeye çalıştı. Hell bundan pek etkilenmemişti ve Birleşik Devletler'de kaldı, ama McLaren Hell’in imajını gözlemleyip formüle etti ve punk modasının amblemini yarattı; Sex Pistols (Savage 92). Velvet’ın imajı ve modasını takip eden bir diğer McLaren yan projesi de New York Dolls’tu. Dolls, modanın nasıl bir etki yaratabileceğini görmüştü. Dönemlerinin gülünç derecedeki görkemiyle ilgili, kendilerine düşen payı giyinerek değerlendirmekten daha iyi bir yorum yapılabilir miydi? The New York Dolls bazı giysilerin, müziğin ve imajın bazı yönlerine kimlik kazandırdığını ve onları belirginleştirdiğini fark ettiler. Bunu Velvet’tan öğrenmişlerdi. Punk camiasındaki birçok gruptan on yıl önce kurulup albümler kaydeden Velvet Underground, en üstün punk grubuydu. Rock,

punk, glam, Amerikan veya İngiliz müziği üzerindeki etkileri olağanüstüydü. Başka hiçbir grup -Beatles hariç- rock müziği bu kadar etkilemedi (Kozak xiv). Grubun dört albümü ve New York sahnesinde geçirdiği beş yıl, yirmi yıl sonra hala var olan bir tarz yarattı.

Heteroseksüel Beyaz Punk’lar

Kadın Kılığında

Bugünkü saldırgan ve maço heavy metal videolarını seyrederken, grupların çoğunu ucuz New York Dolls klonları olarak niteleme dürtüsüne karşı koymak zor. 1970'lerin başında erkek rock yıldızlarına sahnede kadın kıyafetleri giydiren güçler, MTV yapımı heavy metal'in gelişiyle tam gaz geri döndü. Bir zamanlar "glam rock" denen şey 1980'lerin başında, 70'lerin rock yıldızlarına kadın elbisesi giydiren şey her ne ise, onun hala "kötü çocuk" anlamına geldiğini göstermek için yeniden yükselişe geçti. Heavy metal müzisyenleri, makyaj ve kadın giysileriyle kadınsı bir görünüm edinerek, tipik erkek rock yıldızından daha iddialı bir "erkek" kimliğine sahip oldular. Bu gruplar için kadın kılığının homoseksüellikle ilgisi yoktu; bu sadece bir dikkat çekme yöntemiydi.

Glam rock, kaynağını doğrudan The Velvet Underground'un betimlediği "sapkın" cinsellikten almıştır. 1960'lar da Andy Warhol'un fabrika-stüdyosunda takılan insanlar, Lou Reed'in etkileyici söz yazarlığı yeteneği için yeterli malzeme sağlıyorlardı. Yazar Tricia Henry, 1971'de Reed'in Velvet Underground kariyeri sona erdikten sonra İngiliz pop yıldızı David Bowie'nin Reed'i ziyarete geldiğini söylüyor. Bowie, Reed'in yeteneğinin farkındaydı ve işlediği konulardaki potansiyeli görmüştü. 1960'ların sonundaki cinsel hoşgörü atmosferinde, değişik uyuşturucular ve seks partnerleri denemek pop yıldızları arasında çok revaçtaydı. Bowie, 1971 tarihli plağı "Hunky Dory"deki "Queen Bitch"i, Velvet Underground'a saygı duruşu olarak yazmıştı. Şarkı Reed'in sözleri yayarak konuşmasını ve sokak ağzıyla anlatımını örnek alıyordu. Reed'in Bowie üzerindeki etkisi, Bowie'nin "Andy Warhol'unda da görülür. Bowie, Warhol'un medyayı kullanma gücünü anlamıştı. Şöyle yazmıştı; *"Andy Warhol ve ekran / Onları birbirinden ayıramazsınız."*

Warhol'un görüntülere yaptığı şeyi, Reed şarkı sözlerine aktardı, Velvet Underground da performanslarına uygula-dı. 1960'ların ortalarında, Warhol'un filmleri taşkınlık ve "Uyku", "Vinil" gibi isimlerinden de anlaşılabileceği gibi röntgencilik örnekleriydi. Tricia Henry, Warhol ve Reed arasındaki bağlantıyı kurmuştu.

"Warhol'un o dönemdeki filmleri, Hollywood'un sinematografik hassasiyetleriyle taban tabana zıttı, Velvet Underground'un ana alanı

popüler müzikten ayrılması gibi. Filmler hem teknik olarak kaba bir stile hem de saldırganca konulara sahipti.” (Henry 22)

Reed açıkça kendileri gibi olan karakterler yarattı ve sosyal normlara uymaya çalışmadı. Fabrikanın müdavimi ve Warhol’un süperstar’ı Candy Darling, Reed’ın cesur söz yazarlığı için mükemmel bir konuydu— *"Candy diyor ki, vücudumdan nefret etmeye başladım / Ve onun bu dünyada gereksinim duyduğu her şeyden."*

Reed’ın travesti hikâyeleri, David Bowie tarafından büyük bir fanteziye dönüştürüldü. Bowie 1972’de, sadece beş yıl ömrü kalmış bir dünyaya aşkın nimetlerinden bahseden biseksüel bir Marsh, “Ziggy Stardust” olarak sahneye çıkıyordu, rock’ın en iyi malzemeleriyle dolu bir reçete olarak olağanüstü derecede başarılı ve eğlenceli olmasına rağmen, Bowie’nin Ziggy’si rock’n’roll’u zenginleştiren sokak öğesinden çok uzaktı. Bowie’nin deneysel ve geleneksel erkeksilikten uzak görünüşü, ana alanı erkek rock’ını tehdit ediyordu. Orijinal rock müziğin sokak öğesi, hızlı arabalar ve kadınlarla ilgili imgeleri, biseksüel bir Marsh için bir şey ifade etmiyordu.

Bowie’nin sokakla sahne arasında bıraktığı boşluğu The New York Dolls doldurdu ve glam’ı görüngüsünde ön plana çıktı. Makyaja ve kadınsı kıyafetlere rağmen, bir uzay çağı çizgi filminden çok sokak serserilerine benzeyen New York Dolls, New York’un glam rock’a cevabıydı ve kendi rock’n’roll sürümlerinin piyasada tutunup tutunamayacağını merak ediyorlardı. 1973 tarihli ilk albümleri “New York Dolls”taki “Frankenstein”, insan yapımı canavarın hikâyesini yeniden anlatır. Fakat bu kez canavarın yüzünde daha çok makyaj vardır. David Johansen, tipik şaka yollu üslubuyla nihai kılık-kıyafet canavarı Frankenstein’ın tablosunu çizer.

“Manhattan’da bir şeyler olmuş olmalı
Kim yumurtlamış olabilir bütün bu çocukları?
Hiç umarlar mıydı böylesi bir Frankenstein’ı?”

Dolls’un yükselişi sırasında birçok eleştirmen, gardıropların ardındaki sebebi merak ediyordu. Dolls’un, plak piyasasının kendilerine ihtiyatla yaklaşmasına neden olan bir katil-travesti imajı vardı. “Frankenstein” plak piyasasının Dolls’a tahammül edemeyeceğini öngörüyordu. “Frankenstein’a

âşık olmak suç mu?" ve iddia ediyordu, "Planlar sizin tarzınıza uymadığında, ateşten gömlek giymiş gibi hissedersiniz." Dolls'un kışkırtıcı imajı, ana akım radyoları ve Amerika'nın geri kalanının onlara güvenli bir uzaklıkta kalmasına neden oldu. Ve Johansen'in tahmin ettiği gibi, Dolls ateşten gömlek giymiş gibi hissetmeye başladı.

Punk fotoğrafçısı Bob Green'a göre çoğu insan Dolls'un gülünç kıyafetlerini ve davranışlarını gay olmalarına bağlıyordu. Ama aslında grup, sadece iyi bir pazarlama numarası gördüğünde onu tanıyordu; ayrıca groupieler de imajlarının çok tatlı olduğunu düşünüyordu! Bu cüretkâr imaj manipülasyonu sonucunda Dolls, bir rock sembolü haline geldi ve New York'un şık yeraltı camiasına girdi. Green dönemin cinsel atmosferini anlatırken David Johansen'in sözlerine yer veriyor, dönemin teması ille de biseksüellik değildi, "dene-seksüellik"ti. "Her şeyi dene" de olduğu gibi (Savage 60).

Dolls, müzikal olarak sadece 1960'ların kız-grubu imajı ve Rolling Stones fiyakasını birleştirip yeniden ortaya sunuyordu. Stones'ın gitar yüklü rock'ı üzerine kurulup Shangri-Las gibi grupların tavırlarıyla süslenen Dolls, 1970'lerin başındaki birçok rock grubundan farklıydı. O dönemdeki müzik çoğunlukla topluma yönelikti ve rahatsız edici değildi. Crosby, Stills and Nash'in "Teach Your Children Well"i gibi şarkılar, rock müziği hem yaşlı hem de ebeveynlikle ilgilenecek kadar oturmuş bir ürün gibi gösteriyordu. The New York Dolls ve punk işbirlikçileri, kılık değiştirme, sokak serseriliği ve hırsız polis oyunlarının çocuksu cazibesini koruyarak rock'n'roll'u gençleştirdiler.

Dolls, giyinip süslenerek rock müziğin gençlik kaynaklı özüne olan inançlarını gösterdiler. Moda, en başından beri rock'n'roll piyasasının ayrılmaz bir parçası olmuştur. Sanatçılar pazarlama açılarını ve dinleyicilerini, belirli rock türlerinin belirli giyim tarzlarında bulmuşlardır. Moda, rock grupları ve menajerler için de belirli bir imajı aktarmalım yoludur. The Beatles'ın menajeri Brian Epstein, grubun ilk dönenimde modayı, kültürlü ve kibar bir rock grubu imajı sunmak için kullandı. The Beatles'ın zevkli gri takım elbiseleri, grubu bir ekip olarak tanımlamak ve rock arka planını yumuşatmak için bir araçtı.

The New York Dolls modayı New York’un pejmürde yeraltı dünyasıyla bir akrabalık oluşturmak için kullandı. Dolls, şüphesiz Velvet Underground’un cinsel-sapkın atmosferinden etkilenerek, modayı bir adım ileri taşıdı. Kadınsı giysilerini ve makyajlarını, “kötü çocuk” rock’ını vurgulamak için kullandılar. Bir anlamda, kadın gibi giyinerek erkek tabanlı rock forslarını güçlendiriyorlardı. Cinsel-kararsız imajlarının kaynağı, Lou Reed’in Warhol’un küçük hayvanat bahçesinde yaptığı gözlemlere dayanan anlatılarıydı. Reed gibi David Johansen de, bir sokak serserisinin bakış açısından cinsel gösterişle ilgili şarkılar yazdı.

Eleştirmenler ve diğer gruplar The New York Dolls’u “yaldızlı travestiler” olarak kötülemeye çalışıyorlardı, ama Dolls ana alanı rock’ın dışında gelişen vahşi, gitar temelli rock’ın vazgeçilmez öğelerinden biri olmuştu. Dolls’un kısa kariyeri kabaca 1972’den 1975’e kadar sürdü. Bu zaman zarfında, en çok satan rock ürünleri, pop müziğin en kötü öğelerini içeriyordu. The New York Dolls, dönemin liste-başı isimlerinin tam karşıtıydı. 1974’ün en çok satan single’larındaki aşırı duygusallığa, Barbra Streisand ve Sammy Davis Jr. gibi yetişkinlere yönelik sakinleştiricilere yabancı olan New York Dolls, sabıkalı suçlulardı (Bronson 266). Müzikleri sanki Rolling Stones kötü günündeymiş gibiydi, görünüşleri daha da beterdi. Stones makyaj ve kadınsı kıyafetlere uzaktan göz kırparken Dolls, rezil travesti-benzeri kıyafetlerle sokağa çıkıyordu. Modanın New York Dolls’un rock kariyeri üzerindeki etkisi, uzun süreli oldu. Dolls’un imajı, oturaklı rock ve pop yıldızlarının sakin ve kontrollü imajından çok, canı sıkkın gençlerin ve liseli suçlularınkine benziyordu. Dolls’un modasındaki sokak öğesi, onları ister istemez rock’n’roll çağının P.T. Barnum’u Malcolm McLaren’a yönlendirdi.

İngiliz punk grubu Sex Pistols’ın menajeri olarak taranan McLaren, 1970’lerin başından beri moda akımlarını takip ediyordu. McLaren ve ortağı Vivien Westwood, Londralı gençlerin değişen modasına yönelik “Let It Rock” adlı bir giysi dükkânı açmışlardı. McLaren, gençlik alt kültürleriyle içli dışlı olması sayesinde, giysilerin söylenemeyeni söyleme ve şok edilemeyeni şok etme gücünü anlamıştı.

Dolls ve McLaren 1973’te, New York’taki McAlpin Hotel’de düzenlenen uluslar arası bir butik şovunda tanıştı. Let It Rock’ı temsil eden McLaren,

İngiliz punk estetiğinin temelini oluşturacak, sigara yanıklarıyla dolu bluzları da içeren bir koleksiyon sergiliyordu. New York Dolls'tan Syl Sylvain de giysi yapıyordu ve şovda McLaren'la tanıştı. Daha sonra, Dolls'un ilk Londra turnesi sırasında, McLaren grubun diğer üyeleriyle de tanıştı.

McLaren Let It Rock döneminde, 1950'lerin sonunda moda olan "Teddy Boy" tarzını yeniden canlandırdı. "Teddy Boy"lar, üstlerine tam oturan kusursuz ve açık renk giysileriyle zarif sokak serserileriydi. Onlar, 1950'lerin rock kahramanı Eddie Cochran'in "Pink Peg Slacks" şarkısının canlanmış halleriydi. New Rolling Stone Record Guide'ın 1983 baskısında rock eleştirmeni Dave Marsh şöyle diyor,

"Ellilerin, yurt dışında vatanında olduğundan daha çok saygı duyulan bir diğer müthiş rock&roll'cusu Eddie Cochran, gerçekte 'meleksi punk'ın prototipiydi... Cochran bir dizi gençlik masalı yarattı..." (Marsh 104)

Eddie Cochran 1960'ta öldü, ama kıyafetler konusundaki yeteneği ve gençlik merkezli rock müziği, onu yeni nesil rock dinleyicileri için canlı tuttu.

Dolls, McLaren'in moda sevgisinden ve bilgisinden etkilenmişti, grupla McLaren arasında bir arkadaşlık oluştu. O sırada Dolls, sert-sokak-çocuğu ve asit tribindeki gülünç-giyimli-kentli-nine görünümünü birleştiriyordu. McLaren Dolls'un görsel etkisini, özellikle insanları nasıl şok ettiğini gözlemledi. Sonraları, Dolls kariyerinin sonuna yaklaşmışken McLaren yeniden sahneye çıktı. Dolls, 1973'ün sonlarında firmalarının finansal destek eksiği ve ciddi alkol ve uyuşturucu tüketiminin bedeli yüzünden dağılmak üzereydi. McLaren New York'a döndü ve Dolls'u yeniden canlandırmaya çalıştı. Bir şekilde, onların kalibresindeki bir grubun potansiyelini sezebiliyordu. Ama Dolls sona çok yakındı ve kariyerlerini ancak bir mucize yeniden alevlendirebilirdi.

McLaren, Dolls'u göz önünde tutmak için daha sonraki punk çıkışları ve şok edici moda akımları için zemin hazırlayacak bir proje tasarladı. 1968'deki Fransız öğrencilerin devriminden aldığı bazı sloganlarla oynadı. 1974'te, onların sormuş olduğu soruyu ödünç aldı; "Sıkıntının politikası nedir?" (Savage 87) ve gruba kırmızı deriler giydirdi. Kırmızı, üzerinde

orak-çekiç olan bir “sıkıntı” bayrağıyla birleşince birçok insan, Dolls’un fazla ileri gitmiş olabileceğini düşündü. Kadın giysilerinden Komünizm’e, Dolls bir kere daha kendini aşmıştı, ama bu sefer fena hâlde başarısız olmuşlardı. McLaren grubu bir güney turnesine yollayarak kariyerlerini canlandırmaya çalıştı. Turne, grubun 1974’te Florida’da dağılmasıyla sona erdi. Gitarist Johnny Thunders ve davulcu Jerry Nolan eroini grubu turnenin ortasında bıraktı, çünkü Florida’da eroin bulamamışlardı (Savage 88).



Haliyle, Thunders ve Nolan şu anda ölü. Dolls’un trajik uyuşturucu bağımlılığı sadece Amerika’nın punk’a olan tahammülsüzlüğünü artırdı. Punk felsefesi, New York Dolls meselesinde, argodaki “punk” (serseri) sözcüğünün hakkını verdi. Dolls, kendi intiharlarının yaşayan bir parodisiydi ve rock’n’roll mitolojisinin canlı demirbaşlarından olmalarına rağmen, yanıp kül oldular. Punk rock bu çabuk tükenen alevin ürünüydü; kısa ömürlü ve yakıp tutuşturucuydu, ama bir kere söndü mü, hemen unutulmuş ve yeri doldurulmuştu. Dolls punk’tı, çünkü punk’ın rock’n’roll’da yeniden vurguladığı temaların merkezindelerdi. Gençlik ve moda, kendini ifade etmenin anahtarıydı; orijinal -en azından bireysel-olmak, popüler müzik listelerini önemsemeden müzik yapmak... Dolls’un yaptığı buydu. The New York Dolls, kendilerini rock’ın bireyselliğini korumaya adadıkları için, 1960’ların sonu ve 1970’lerin ortasındaki punk rock arasındaki bağlantıydı.

Patti Smith Neden Önemliydi?



“Kendimi Yurtsuz Bir Jan Dark Gibi Hissediyorum”

Patti Smith 1974’te, CBGB'de çalan ilk dalga gruplar arasında bir plak şirketiyle kontrat yapan ilk isim oldu. Sadece bunun için bile “punk’ın vaftiz anası” olarak anılır (Kozak 38). Smith’in punk üzerindeki etkisi, CBGB’le olan bağlantısıyla sınırlı değildi. Smith, döneminin her alanda en üretken sanatçılarından biriydi. Hem bağımsız, hem de punk hareketi içindeki başarıları önemlidir. Smith, kendi kendine rock yıldızı oldu. Önce, bir rock hayranı olarak şiirlerini ve rock eleştirilerini yayımladı. Kendisi bir rock müzisyeni olmadan önce, Sam Shepard’la birlikte “Cowboy Mouth”da oyun yazarlığını denedi. Smith, ayrıca rock müzikte seks sembolü olmadan başardı olan çok az kadından biriydi. Rock’n’roll kahramanlarına tapındı ve etkilendiği rock müzikten hareketle güçlü rock eserleri yarattı. Oyun yazarlığında olduğu gibi, şarkılarıyla da bir öykü ve bir doku yarattı.

Smith ilk single’ını 1974'te bağımsız olarak yayımladı. Bir zamanlar ev arkadaşı olan Robert Mapplethorpe, kendi markası “Mer”e “Piss Factory”nin birkaç kopyasını basması için para yatırdı. Yıl 1974; kayıttaki de Smith ve The Patti Smith Group’un başlangıcıydı. “Piss Factory”, Smith’in lisedeyken çalıştığı fabrikadaki işiyle ilgiliydi ve “onaltı yaşında ve maaş gününde” olmanın öyküsünü anlatıyordu. Plak döndükçe gitarda Lenny Kaye ve piyanoda Richard Sohl’u arkasına alan Smith’in şiiri, dinleyenleri onun geçmişine bir yolculuğa çıkarıyordu. Dizeleri, rock’n’roll altyapısına göndermelerle doluydu. Bir dizede “Wicked” Wilson Pickett’ın “Mustang Sally”sindeki baş döndürücü ruhu anıyor, diğer dizede olağanüstü rock eleştirmeni Lester Bangs’in aşın dozda aldığı öksürük şurubundan bahsediyordu. Etkilendiği isimler arasında James Brown, “Twist & Shout” ve Philadelphialı DJ George Woods da vardı. “Piss Factory” önemliydi çünkü daha önce hiçbir sanatçı rock müziğin etkilerinden böyle bahsetmemişti. Piss Factory, Chuck Berry’nin otobiyografik rock marşı “Johnny B. Goode”un çıktığı yerden çıkmıştı. Berry’nin klasiği otobiyografiktir, ama Smith’inki kendi hayat öyküsünü mitolojiye dönüştürür.

1975 tarihli anıtsal ilk albümü “HORSES”, rock müzikte çığır açtı. Eski Velvet Underground üyesi John Cale’ın yapımcısı olduğu albüm, rock müziğin bir sanat formu olarak kabul ettirdi. Smith’in rock’ı The Beatles’ınkinden daha odaklı, Jim Morrison’ın sarhoş dizelerinden daha az bireyseldi. Hedefe yönelik öykülerle dinleyicinin dikkatini çekiyordu.

Albümün ilk şarkısı punk tavrının standardını belirledi ve HORSES New York Punk'ının CBGB döneminden çıkan ilk albüm olduğu için Smith, bir anlamda dönemin tarzını belirledi.

"İsa birinin günahları için öldü
Ama benimkiler için değil."

Smith'in bu yaklaşımı, punk'ın özüydü. Eğitimli ama saygısız isyankârlık, gençliğin kabadayılığını ve tipik New York punk'ının yazınsal cazibesini sürdürüyordu. "Gloria", Van Morrison'ın 1960 tarihli şarkısının cover'ıydı. Smith şarkıyı orijinal erkek bakış açısıyla söyledi, böylece en azından bir şarkı boyunca kadınları rock müzik içinde özgürleştirdi. Tipik bir erkek şarkısını, kadın bir şarkıcı olarak erkek bakış açısını aynen koruyarak söylemesi, insanların rock müzikle ilgili varsayımlarının ötesine geçmelerine imkân verdi, rock'ın geçmişindeki kadınlar, şarkıcı olarak güçlü olsalar da, kadın olarak güçlü değillerdi. Jefferson Airplane'den Grace Slick ve Stax/Volt plak şirketinin Mable John ve Carla Thomas gibi soul şarkıcıları dışında, dönemin kadın şarkıcıları rock'n'roll objeleri oldular. Janis Joplin, şişesi ve seks bağımlılığının kölesiydi. Tina Turner'ın kariyeri, Ike Turner'ın yan şovuyla desteklenmiş T & A (tits and ass - göğüsler ve göt) görselliğiydi. Smith, kadınların kendilerinden fedakârlık yapmadan rock hayranı ve katılımcısı olabilmesini sağlayarak bunu değiştirdi. Ayrıca, rock müzikteki anlatıcı sesi yeniden keşfetti. Debut plağında el attığı konuların olağanüstü kapsamına balonca, Smith'in "punk'un vaftiz anası" olarak anılmasına şaşırmamak gerek.

Smith, "Gloria"daki hedonist erkek rock müzisyenin bakış açısından, 1960'ların soul klasikleri zeminli "Land"deki bir soyunma odası saldırısına geçiyor. Haksızlığa uğrayanların marşı olan "Land", kahraman Johnny'nin soyunma odasında dayak yemesini anlatıyor. Arka planda ise alaycı sözler var:

"Ata binmeyi biliyor musun?
Bony Marone gibi
Twist yapmayı biliyor musun?
Bak, şöyle yapılıyor..."

Smith, Amerikan gençliğinin hayatını rock'n'roll yoluyla anlatıyordu. Sanat formuna olan saplantılı aşkı, ona yeni bir hayat veriyordu ve o da köklerine sadık kaldı. 1974 tarihli Piss Factory'de bahsettiği rock saplantılı ergenlik günlerinden beri, rock'n'roll'u yeniden canlandırmaya niyetliydi. Ve simdi, yirmi yıl sonra hayalleri ve etkisi hala önemli. Bugünün müzik piyasasında, ortaya çıkan her güçlü kadın söz yazarı veya şarkıcı, Patti Smith'le kıyaslanır. Smith, söz yazarlığı ve şarkıcılıkta cinsiyeti önemsizleştiren ilk kadın rock sanatçısıydı.

Smith, punk'ın inatçı küstahlığıyla kendi öfkeli duruşunu birleştirerek, rock müzikte kadınların kendilerini sadece izleyici değil katılımcı olarak da görmelerini sağladı. Smith'in çabaları kadın ve erkek rock dinleyicilerini, rockçı kadınlarla ilgili varsayımlarından kurtardıysa; punk da aynı şeyi yaptı. Smith'in müziği kadınlara, kendi şartlarına göre rock müzik yapabileceklerini ve dinleyebileceklerini gösterirken, punk da cinsiyet gözetmeksizin aynı şeyi yaptı. Bir zamanların punk uzmanı Legs McNeil, Spin Magazine'in 1989-Temmuz sayısında Smith'in başarısını şöyle özetliyor:

"Patti Smith o kadar sertti ki bütün duvarları yerle bir etti. Rock'n'roll'da erkeklerin benzemek istediği ilk kadındı.
O kadar iyiydi ki hangi gezegenden geldiği hiç önemli değildi.
Patti, cinsiyetin taşaklarına bir tekme Savurdu ve kendi kafasına göre hareket edip kurban rolü oynamadan harika rock'n'roll yaptı.
Ve bu şırada, sahneye bakıp kendini rock tanrısını yalarken değil, rock tanrıçası olarak hayal eden kadınlara kapıları açtı."
(Spin 7/89 s.6)

“Ben Genç Bir Beyin Nakliyim”

The Ramones, punk rock'ın New York kimliğine bürünmüş haliydi. Aslında CBGB'nin sahibi Hilly Kristal, İngiltere'de turne yapmak için Amerikan grupları seçerken, Ramones'ı tercih etmişti. Yani bir anlamda Ramones, yeni nesil İngiliz punklarının gördüğü ilk Amerikan punk grubuydu. The Ramones, 1950'lerin roots rock'ının isyanını, duyular üzerine yüksek desibelli ve hızlı bir saldırıya dönüştürdü. The Ramones "I Wanna Be Sedated", "Beat On The Brat" ve "Rock'n'roll High School" gibi kolay görünen klasiklerle punk rock'ı haritaya soktu. The Ramones, rock'n'roll'a gençlik öğesini yeniden kazandırdı ve bu da grubun yaşlanmasını durdurdu. Liseden hiç mezun olamamış gibi görünüyorlardı.

Blondie ve Dolls gibi gruplar kılık kıyafet işlerine dalmışken, Television ve Patti Smith çok şahaneyken, The Ramones çok punk'tı ve bir parodiydi. Queens'ten, deri motosikletçi ceketleri giyen ve Ramone soyadını taşıyan dört genç adam; Beatles ve çağdaşlarının "İngiliz İstilası"nı pop haritasına eklemesine benzer bir şekilde, punk'a bir isim verdiler. The Ramones ve The Beatles arasındaki bağlantı başka düzeylerde de mevcuttur. The Ramones, sadece rock kültürü ve Beatles'ın onlara öğretmiş olduğu dersleri tekrarlıyordu. Beatles, kariyerinin başında "kare as"tı ve bir grubun üyeleri olarak ortaya çıkmışlardı. Aynı saç kesimine ve ortak bir mütevazı imaja sahip dört genç adam, onları ulaşılabilir bir ürün haline getiren bir imaj. The Ramones da aynı soyadını ve deri ceketleri kullanarak aynı taktiği uyguladı.

"Ramon", Beatlemania'nın ilk dalgaları sırasında Paul McCartney'in otel rezervasyonlarında kullandığı takma isimdi (RS #507 s. 135). Ramon, Ramone'a dönüştü ve 1974'te dört lise serserisi bu soyadını ve gelecek yıllarda punk rock'ın simgesi olacak bir imajı üstlendi. Yırtık kotlar, spor ayakkabılar ve deriden oluşan gardıropları punk'ı kişileştirdi. Giydikleri günlük sokak giysileri, glam'i eskitti ve rock'ı sokaklara geri döndürdü.

The Ramones punk'ın kare asıydı; Punk'ı görsel olarak ulaşılabilir bir ürün haline getirdiler. Punk'ı görselleştirmek önemliydi. Bir imaj yaratmak, genellikle fikirden ürüne giden yolda bir katalizördür. Beatles, bir örnek saç kesimleri ve takım elbiseleriyle milyonların gönlünü fethetti. The Ramones, teklifsizlik ve basitliğiyle, Punk'ı yeni nesil rock dinleyicilerinin beynine soktu. Ramones'un müziği, basit üç-akorluk rock'tı. O dönemdeki başka

hiçbir müzik, Dolls ve Blondie'nin kız gruplarına saygı duruşu hariç, rock'ın masumiyetini hatırlatmıyordu.

Ele aldıkları gençlikle ilgili konular, rock ikonografisine dönüştü. Grubun rock çağıyla ilgili '"Do You Remember Rock'n Roll Radio?" ve ölümsüz kült "Rock'n'roll High School" (1979'da filmi de çekildi) gibi sevgi dolu şarkıları vardı. The Ramones'un "bunu herkes yapabilir" imajı ve yaklaşımı, gelişmekte olan bir rock dinleyicisi ve eleştirmeni dönemini etkiledi. Rock, daha önce hiç bu kadar basit görünmemişti ve duyulmamıştı. Bu bir bakıma Ramones'un problemlerinden biriydi. Gündelik sabıkalı yaklaşımları yüzünden, Ramones'u ciddiye alanlar çok azdı. Yeni bir moda mıydılar, yoksa rock müziğin yeniden dirilişi mi? Ramones'un müziği ve estetiği çok basit görünüyordu - bir maskaralık, ama tarzları o kadar ham ve sıkıydı ki, çok az grup bunun gücünü taklit edebiliyordu.

The Ramones, rock'n'roll'un eritme potasıydı. Orijinal kadrolarında vokalist Joey davulcuydu, davulcu Tommy de yapımcıydı. Kısa süre sonra Tommy davula geçti, ve rock piyasasındaki saf girişimleri, şansa dönüştü. The Ramones CBGB'de ilk kez 1974'te çaldı, 1975'te düzenli programa başladılar. 1976'da Sire Records'la kontrat yaptılar ve ulusu punk rock'a hazırladılar. İlk albümleri "The Ramones" US Top 100'e giremedi ama grubun etkisi rock dünyasına sızmaya başladı.

Trouser Press'in Haziran/Temmuz 1976 sayısının arka kapağında, The Ramones'un ilk albümünün neredeyse kendisinin parodisi olan bir ilanı var. "MÜZİKLERİ BOWERY'Yİ KASIP KAVURDU... ŞİMDİ DE ÜLKEYİ KASIP KAVURACAK!" Ramones'un bugünün güzellik ve cazibe standartlarına uyduğunu hayal etmek komik. İlanda deriler ve Keds spor ayakkabıları içinde dört sıska adam görünüyor. Tommy'nin göbeği görünüyor ve Joey kırık bir kukla gibi duruyor. Ama bakışlarında bir şey var; hiçbiri kamerayı sallamıyor. Fotoğraf, ıslahevinde çekilmiş gibi duruyor.

İlan diyor ki: "THE RAMONES O KADAR PUNK Kİ, TEPKİ GÖSTERMEK ZORUNDA KALACAKSINIZ!". İlanın altında İngiliz rock eleştirmeni Charles Shaar Murray'nin New Musical Express'te çıkan makalesinden bir alıntı var,

“Aynı anda hem o kadar eğlenceli, hem de samimiyetle sıkı ve güçlüler ki, doğru sebeplerle rock’n’rol’a âşık olan herhangi birini ister istemez büyütüyorlar.”

Murray’nin tarifi çok doğruydu; The Ramones mükemmel bir rock grubuydu. Hiçbir şey hakkında çok basit görünen rock şarkıları yazıyor ve söylüyor, ama bol keseden akor değişiklikleri ve rock yıldızı pozları olmaksızın rock’ın temellerine hâkim oluyorlardı.

Rock, tipik olarak gençliğin hayat tarzını yansıtıyordu - kısa süreli dikkat çekmek için yeterince hızlı, dinleyicinin dikkatini eğlenceden uzaklaştıracak kadar da ağır değil. The Beach Boys gibi, The Ramones’un müziği de görünüşte arabalar ve kızlarla ilgili tasasız betimlemelerdi - sürekli bir gençlik görünümü ve teması - ama Ramones’un basitliğinde üstün rock’n rol’un özü bulunuyordu. Müziklerinde kusursuz hızlı-rock müzik ve temalardan oluşan katmanlar vardı. New York rıhtımıyla ilgili bir şarkı olan “Rockaway Beach”te, rock temellerine dönüyordu.

“Çikletle ritim tutuyorum.
Güneş var ve ben de biraz istiyorum.”

The Ramones, rock müziğin iddialı olmakla ilgili değil, yapabileceğin şeyi en iyi şekilde yapmakla ilgili olduğunu anlamıştı. Ne yazık ki Ramones hiçbir zaman asıl hedeflerinin ötesine geçemedi ve pop yıldızları ortaya çıktıkça, onların imajıyla ilgili bir ikilem baş gösterdi. Basit imajıyla Ramones, barbarca ve temsil ettiği tazeliğin parodisi gibi görünüyordu. Aldıkları Ramone soyadı ve punk gardıropları, Ramones’un yeni moda olarak değerlendirilmesini kolaylaştırdı. Ramones şimdi, dağılmalarından sonra bile kulağa hala şaşırtıcı biçimde aynı geliyor, sanki kendileri de medyanın onlar için yarattığı sessiz ama ölümcül rock imajına inanmışlar gibi.

Punk rock piyasasının boşluklarını ve radyonun tahammülsüzlüğünü aşan emsallerinin aksine Ramones, bir zamanlar ortaya koydukları punk küstahlığının parodisi haline geldi. Bu anlamda, Ramones’un kontrol ettiği punk saldırganlığı geçmişte kaldı, ama Ramones kendisi için yarattığı imajı aşamadı. Grup olarak The Ramones, daimi gençlik imajını yaratmıştı ve büyüdükten sonra bile bunun ötesine geçemedi.

Punk ikonu Sex Pistols gibi The Ramones da hemen durakladı. İki grubun etkisi de o kadar sert ve küstahçaydı ki değişim geçirmek, yumuşamak ve punk'ın saldırganlığını bozmak anlamına gelecekti. Bir anlamda büyümek, ihanet demek olacaktı. The Ramones, kendilerini punk yapan şey tarafından kıstırıldı. Gençlik idealleri ve basit saflıkları, onları esir etti. Bu tuzak, punk'ın medyadan payını almasına da engel oldu. Sex Pistols, Malcolm McLaren'ın ustaca planlanmış reklâm tekniklerine sahipti, grubun skandallarla dolu hayatını da unutmayalım. The Ramones sadece büyümeyi başaramadı ve değişim rüzgârında kayboldu, rock'ı etkileyecek ama Birleşik Devletler'de pek fazla para kazanamayacak bir müzikal dönemin geçici emanetine dönüştü.

BEAT'LERİN

PUNK'LAR ÜZERİNDEKİ

ETKİSİ



Jack Kerouac



William Burroughs



Allen Ginsberg



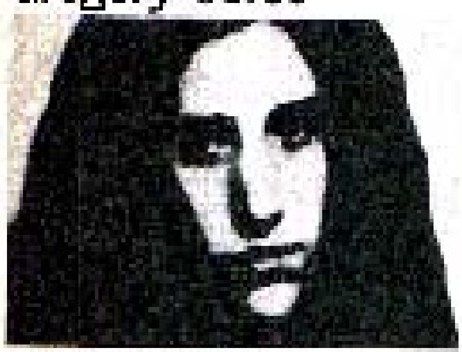
Neal Cassady



Gregory Corso



Herbert Huncke



Diane diPrima



Carl Solomon

1940’ların sonlarında ortaya çıkan beat kuşağı, batı kültürünün gençlik takıntılı artistik ve edebi idealistlerinin geleneğini devam ettirdi. Beatnik’ler kültürel normların dışında olduklarını iddia ediyorlardı, ama aslında yaratıları üzerinde de etkili olan orta sınıf mirasının ürünleriydiler. 19. Yüzyıl sonlarında Fransa’da “bohemler” olarak bilinen bir grup genç sanatçı ve yazar, kültürel miraslarının sınırlamalarını ve normlarını reddetti. Beatler, bu Fransız bohemlerini ve onların sanatsal üretkenlikle ilgili romantik ideallerini taklit etti.

Birinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan “kayıp” kuşak, kendilerini savaşmak için henüz çok genç oldukları bir savaşın sonrasında iyileşmekte olan toplumun dışında bırakılmış hissediyorlardı. Beatler de kendilerini bu kuşağın modern bir versiyonu olarak görüyorlardı. Kayıp kuşak, yeni bir göç modeli ortaya çıkardı - beatler, gurbetçi olarak Paris’e gitmek yerine, New York ve San Francisco gibi kentlere göç ettiler.

Beatler, kendilerinden sonraki gençlik alt-kültürlerini de etkilediler. 1970’lerin ortalarındaki erken punk hareketi, yeni bir tür rock’n’roll müziği yaratabilmek için beat şiirine ve hayat tarzına öykünüyordu. Bu müzisyenler, zamanın rock müzisyenlerinden farklılaşmak için hem beatlerden hem de Fransız romantik şairlerinden büyük ölçüde esinlendiler.

1800’lerin sonlarındaki Fransız bohemleri, gençliği “özgürlük” olarak idealleştirdiler ve Fransız orta sınıfının sınırlamalarının dışına çıkarak hayatlarını dolu dolu yaşayabileceklerine inandılar. Bohemian Paris'in yazarı Jerrold Siegel, bohem yaşam tarzının özünü açıklıyor;

“Bohemlik, burjuva hayatının dışındaki bir masal diyarı değildi, bu hayatın kalbinde ortaya çıkan bir çatışmanın ifadesiydi” (s. 10).

“Bohem” teriminin kökü Çekoslovakya’da çingenelerin yaşadığı bir bölgeye - Bohemia - dayanır. Fransız bohemleri, kendilerini çingene hayatını yansıtır halde buldular. “Bohemler, kendilerini yaratıcılık ve suçluluk arasındaki bir alacakaranlık kuşağında konumlandırdılar.” (Siegel, s. 4) Bu durum, hayatlarının kültürel ana-akıma uymayan yönlerinden biriydi. Bohemler, yerleşik orta sınıf tarafından çokça eleştirildiler. 1800’lerin sonunda bohem kültürünün temsilcileri büyük ölçüde sanatçılar

ve yazarlar olduğu için, hayat tarzlarıyla ilgili tartışma, sanatsal üretim ihtiyacı ile toplumsal destek ihtiyacı arasındaki çatışmadan kaynaklandı. Siegel, Fransız bohem kimlik çatışmasının, bu tartışmayla belirdiğini savunuyor ve soruyor:

"Kendini yetiştirme, hangi noktada bunu destekleyen toplum için faydalı ve kabul edilebilir olmaktan çıktı?" (s. 11).

Bohem kültürünün ve uygulamasının bu yönü, tarih boyunca tekrar edilmiştir.

Kendilerinin kültürel normların dışında gören diğer hareketler gibi, beatler de yeni ve farklı olduklarını düşünüyorlardı. 20. yüzyılın başında Birleşik Devletler'den Paris'e göçen sanatçı ve yazarların kayıp kuşağı gibi, beatler de katı Amerikan geçmişlerinden uzaklaşmak istiyorlardı. Ama beatler, sürgünde gibi hissetmek için Birleşik Devletler'den ayrılmaya ihtiyaç duymuyorlardı.

John Clellon Holmes'un "Go!" adlı romanı, yazarın 1940'ların sonunda bir beat olarak yaşadıklarını anlatır. Roman, baş düşünürler ve onların hayatlarıyla ilgili gerçek hikâyelerle doludur. Romanın bir verinde, karakterler New York'ta Dört Temmuz hafta sonunu kutlamaktadır. Bu, onlardaki "gurbetçi" hissinin bir göstergesidir.

"İki gün boyunca herkesin coşkusu sürekli olarak artıyordu, sanki hepsi kalplerinin mahremiyetinde tatilin olağanüstü bir anısını taşıyorlardı, uzun zamandır çocukça kabul edilen ama yine de hepsine, memleketlerindeki sıcak, kayıp öğle öncelerini hatırlatan bir anı" (s. 131)

Bu pasaj yazarın ve karakterlerin, banliyöye ait Amerikan miraslarını terk edip New York'ta yeni bir kimlik yaratmaya çalışmalarını anlatıyor. Kayıp kuşak gibi beatler de, evden uzaktaki şehirlerde teselli buldular.

Kendini "kayıp" olarak ilan eden kuşağın üyeleri, Birinci Dünya Savaşı'nın geride bıraktıkları yüzünden sürgündeydiler. Kayıp olduklarını düşünenler, Amerikan kimliğini yeniden inşa etmeye aklını takmış bir savaş-sonrası kültürüne yabancıydılar. Birçok sanatçı, Paris'e giderek Amerikan

geleneğiyle bağlarını kopardı ve sanatsal alanları içinde özgür ruhlar olarak yeni kimlikler edindi.

Elli yıl sonra, benzer yabancılaşma kavramları New York'taki edebiyat ve müzik çevrelerinde kuvvet kazanıyordu. Beatler ve onları etkileyen önceki kuşaklar gibi, erken dönem punk-rock şarkı yazarları ve müzisyenler de yerleşik toplumun sınırları içinde yeni bir sanatsal alanda ilerlediklerini düşünüyorlardı. New York punk'ının çekirdeğini oluşturan müzisyenlerin çoğu, yeni bir hayata başlama umuduyla şehre gelen banliyö sakinleriydi. Punk Rock'ın ortaya çıkışı erken dönem beatlerin edebiyat ürünlerinin ortaya çıkışma benziyordu - ana akımdan farklı, ama orijin olarak tamamıyla orta sınıf.

Daha sonra punk rock olarak anılacak hareketin içinde bulunanlar, sanatsal isyan kisvesi altında gençlik dürtüleriyle hareket eden seçkin bir müzisyen ve şair grubunun üyeleriydi. Erken dönem punklar, müzikal olarak radyoda duyulan ve New York'ta yazılıp söylenen arasında belirgin bir ayrım yaratıyorlardı. Erken dönem punk estetiği, basit ve bazen rahatsız edici müzik, cüretkâr ve çoğu zaman saldırganca olan bir moda anlayışı ve nihilist, uzlaşmacı olmayan sözleri birleştiriyordu. 1970'lerin başı ve ortalarında yerleşik olan pop müzik çoğunlukla yatıştırıcı, performans ve yapımda müzikal olarak karışıktı. Punk rock bundan ayrılıyordu. New York punk'ının ilk örnekleri radyoda çalınmadı ve hiçbir zaman listelere giremedi. Punklar, kendilerini bohem tahtının varisleri olarak görüyorlardı.

Şarkı yazarı/şair Richard Hell, Richard Meyers olan ismini değiştirdi ve 1970'lerin başında doğduğu kasabayı terk etti. New York'a göçtü ve birkaç yıl sonra kendine "kayıp" diyen kuşağın punk-rock karşılığı olan "Blank Generation" adlı şarkıyı yazdı. Britanya Punk'ıyla ilgili "England's Dreaming" adlı kitabın yazarı Jonathan Savage, Hell'in çabalarını şöyle değerlendiriyor:

"1975'in başında, Hell çok yönlü bir kaçış şarkısı yazdı. Fikir, 1960'lardaki bir beat kasasından, Rod McKuen'in 'Beat Generation'ından ödünç alınmıştı, ama Hell ihtiraslıydı, sahte kültürü gerçek kültüre dönüştürmek istiyordu." (s. 90)

Savage, Siegel’in “Bohemian Paris”te açıkladığı aynı ikileme dikkat çekiyor. Sanatçı toplumun dışında olduğunu savunuyor, ama toplumun desteğine ihtiyaç duyuyor ve inkâr ettiği kültürden kaynaklanan bir geçmişi var. Richard Hell, çatlağı gördü ve bundan yararlanmayı seçti. Kendini toplumdışı olarak gören her kültürel grup gibi punk’ın da bir piyasa değeri vardı ve Hell bundan kâr elde etmeyi umuyordu. Hell, ekonomik olarak başarılı olamadı ama beatler ve kayıp kuşağın sürgünleri gibi kült statüsüne erişti.

Beatler, Fransız bohemleri ve Birinci Dünya Savaşı sonrasının kayıp kuşağının deneyimlerini yeniden yaşadılar. Doğup büyüdükleri banliyölerden ayrılıp şehirlere geldiler ve bu göçle birlikte Amerikan vatandaşı ve sanatçısı olmayı yeniden anlamlandırdılar. Beatlerin kültürel ve edebi ürünleri, Amerikan ana akımını onların farkına varmaya ve sonuçta onları desteklemeye zorladı.

Beatnik hareketinin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında Birleşik Devletler'deki yaratılar üzerinde olağanüstü bir etkisi vardır. Beatlerin ilgilendiği sanatın ve ifadenin sınırları, 10 yıl sonra hippilerle ve bundan 10 yıl sonra da punk rock’la yeniden sınandı. Jerrold Siegel bunu şöyle özetliyor:

“Sanatsal, genç, bağımsız, yaratıcı veya şüpheli, Bohem tarzları modern hayatın yinelenen özellikleridir.” (s. 5)

PUNK, NEDEN NEW YORK PUNK’IYDI?

Punk, ya da Britanya'da punk-rock'a dönüşen şey, Amerikan kaynaklı bir üründü ve kökleri Bili Haley ve Comets'in ilk rock akorlarından beat kuşağının en iyi yazarlarının ben-merkezci şiirine kadar uzanıyordu. Bu kültürel eserler Amerikan Punk'ını, o da İngiliz Punk'ını etkiledi. Punk'ın Amerika'daki etkisi oldukça tecrit edilmişti, ama İngiltere'deki etkisi rock müzikteki kültürel taklitçilik modeline iyi bir örnekti. İngiliz Punk'ı, Amerika'nın sunduğu en iyi ürünlerin, İngiliz zevkine hitap edecek şekilde dönüştürülmesiyle ortaya çıktı. Punk işadamı Malcolm McLaren, Amerika'nın İngiliz Punk'ı üzerindeki etkisini sezdi. 1975'te New York Dolls'un dağılmasından sonra, Dolls'un eski gitarlarından birini Sex Pistols gitaristi Steve Jones'a verdi (Savage, 97-99). McLaren rock ve tarihini iyi çalışmıştı; rock müziğin kültür hırsızlığıyla zenginleştiğini biliyordu.

Bugün, punk'ın New York çevresindeki saltanatından yirmi yıl sonra bile, punk hâlâ İngiliz icadı olarak görülüyor. Punk'ın orijiniyle ilgili tartışmalar hiç de şaşırtıcı değil. Kültürel yaratılar her zaman dönüştürülmüştür ve kararsız pop dinleyicileri en son çıkan ürüne, onun köklerini aramayı hiç düşünmeden hakikilik niteliğini verme eğilimindedir. Üstelik İngiliz Sex Pistols ve The Clash, Amerikalı Patti Smith ve Television'dan daha Punk görünüyorlardı. İngiltere'nin Punk'ı benimsediği dönemde New York'taki dinleyiciler ve müzik eleştirmenleri, plak firmalarının Amerikalı gruplara olan ilgilerini kaydettiklerini gördüler. Eleştirmenler, İngilizlerin neyinin bu kadar özel olduğunu merak etmeyle başladılar. Amerikalı yazar Alan Betrock rock medyasının "malcolmizasyon'a eğilimli olduğunu söylüyordu ve "New York'un tarihsel bir iftiraya kurban gittiğini" öne sürüyordu. Betrock, 1960'ların "girl sound"unun New York'un Greenwich Village'nın folk çevresinden kaynaklandığını belgeledi ve iğneleyici bir dille New York'a neden itibar edilmediğini sordu (New York Rocker 43, 46). İngiliz punk'ının daha popüler olduğunu, çünkü punk gibi görünen tek Amerikalı grubun Ramones olduğunu da savlarına ekledi.

Punk'ın bu iki versiyonu, önce gelen Amerikan Punk'ı ve onun soyundan gelen İngiliz Punk'ı, birbirlerinden çok farklıydı. İngiliz Punk'ı agresif ve sertti, anında değişiklik istiyordu ve çözümle ilgilenmiyordu. Sex Pistols, anarşinin sonuçlarını umursamayan Anarchy in The UK gibi şarkılarla, İngiliz punk'ının tipik bir örneğidir. Buna kıyasla Amerikan Punk'ı tembel

görünüyordu. İngilizlerin sert olduğu yerde o iğneleyiciydi ve İngilizlerin cahil olduğu yerde o şiirseldi. Amerikalı yaratıcılar, İngilizlere kopyalayabilecekleri dersler sundular ve İngilizler bunu bir adım ileri taşıyarak daha çok tanındılar.



İngiltere'nin ekonomik durumu, gençlik modasının imaj-bilinçli şiddet, kendini aşağılama gibi aşırı uçlara yönelmesinde etkili oldu. Tricia Henry, Break All Rules: Punk Rock and the Making of Style (Bütün Kuralları Çiğne: Punk Rock ve Stilin Yaratılışı) adlı kitabında punk'ın başarısını İngiltere'nin durgun ekonomisine bağlar. "1975'te Büyük Britanya'daki işsizlik oranı, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki en yüksek seviyelerden birine ulaşmıştı." (Henry 68).

Punk, İngiliz gençliğinin hislerini, Amerikan gençliğinin hislerine oranla daha doğru temsil ediyordu. İngiliz punk'ının çatışmacılığına karşı Amerikan Punk'ı kaçamak görünüyordu. İngiliz punk'ının popülerliği New York'taki orijinallerini gölgede bıraktı çünkü Sex Pistols gibi gruplar ve bunların punk manifestosu yaklaşımları, Anarchy in the UK ve God Save The Queen gibi şarkılarda ele aldıkları konular, İngiliz saldırganlığını övüyordu:

"Tanrı kraliçeyi korusun
Ve onun faşist rejimini
Seni bir ahmağa dönüştürdü
Potansiyel bir hidrojen bombasına

Tanrı kraliçeyi korusun
O bir insan değil
Ve gelecek yok
İngiltere'nin düşünde"

Düşmanlık, İngiltere'nin sosyal ve ekonomik durumundan kaynaklanıyordu ve İngiliz gençliğini barış içinde bir arada yaşamak ve iyimser olmak için teşvik ettiği söylenemezdi. God Save The Queen'in "Gelecek yok, senin için gelecek yok" şeklindeki savaş çığlığı, çok olasıydı ve en azından parasal olarak gerçekleşeceğe benziyordu. Punk hareketi sırasında reşit olan nesil, liseden mezun olmuş ve kendini yüksek işsizlik oranlarıyla, yükselmenin çok zor olduğu bir ortam içinde bulmuştu. Bu kasvetli senaryo, çok az seçenek sunuyordu ve punk, İngiliz gençliği için yetersizlik hissini ortaya koymanın bir yoluydu. İngiliz gençler sosyal yardım ve işsizliğin moral bozucu etkileriyle uğraşırken, Amerika'da punk'la ilgili olan gençler bohem hayatı seçiyordu. Punk grupları kuran Amerikalı gençler için ekonomik koşullar o kadar da zorlu değildi. Çoğu kendi seçimiyle New York'a taşınıyordu ve kendilerine şehir sürgünü şekli veriyorlardı.

1960'ların ortasındaki İngiliz istilasında olduğu gibi, İngiliz punk grupları Amerikan müzik tarzlarını aldılar ve yorumlarını paraya çevirdiler. Erken dönem İngiliz rock gruplarının Amerikan Blues'unu Amerikalı dinleyicilere ihraç etmesi gibi, punk rock'ı da İngilizler meşhur etti. Rolling Stones'un, kolayca etkilenen genç zihni üzerindeki etkisini hatırlayan Patti Smith, 1976'da Creem Magazine için bir makale yazdı. "Rolling Stones, her biri birer zenci kadar seksi olan beş beyaz çocuktu." Smith, Stones'un yaptığı rock müziğin, onu etkileyen blues kadar orijinal olduğunu söylüyordu. İngiliz istilasının parçası olan gruplar, esin kaynaklarını - siyah blues müzisyenlerini - taklit ediyorlar ve kendi Rock'n'roll'larını yeniden yaratmaya çalışıyorlardı.

Şüphesiz ki İngiliz istilası Amerikan topraklarına ulaştığında Rock'n'roll çağı engellenemezdi, ama Amerikan etkileri olmadan İngiliz istilası anlamını yitirirdi. Dikkatlice hazırlanmış bir taklit ve tazelik reçetesiyle İngiliz müzisyenler, Amerikan R&B'si (Rhythm and Blues) ve blues'u, Amerikalı genç dinleyicilere yeni keşfedilen bir şey gibi göstermeyi

başarmışlardı. Aynı şey punk için de oldu. Amerika'nın İngiliz Punk'ı üzerindeki etkisine "new wave" dendi. Betrock'ın makalesinde de belirtildiği gibi Amerikan Punk'ı, İngiltere'nin gölgesinde kayboldu. Rock endüstrisinde Elvis ve The Beatles'tan daha küçük çaplı süperstarlar, hızlı bir düşüş yaşarlar. Başlangıçtaki popülariteleri çok büyük olmadığı sürece gruplar, içinden yükseldikleri ilgisizlik ve unutuluşa geri dönerler. Rock dinleyicisi küstahtır, ihtiyaçlarına cevap vermeyen hiçbir şeye ilgi göstermek istemeyen bir tüketici topluluğudur. Pop starları, varlıklarını sürdürebilmek için dinleyicinin isteklerine boyun eğer. 1950'lerin ortasındaki rock piyasasında Elvis, siyah tarzda rock müzik yapan beyaz bir sanatçı olarak ayakta kaldı. Derisinin rengi, o dönemde beyaz sanatçılara hitap eden piyasanın alarma geçmesini engelledi.

Arnold Shaw'un Rock'ın kökleriyle ilgili kitabı, 1950'lerin müzik atmosferiyle ilgili paha biçilemez bir kaynak. The Rockin' 50's: The Decade That Transformed The Pop Music Scene, tüketicinin veya üreticinin piyasasına hitap etmek için Rock'ın nasıl manipüle edildiğini gösteriyor. Shaw, Elvis'in başarısını uygulanabilirlik yönünden ele alıyor. 1954'e kadar siyah ve beyaz müzisyenler, farklı müzik listelerinde yer alıyordu - R&B ve pop listeleri. Ancak bu yılda siyah bir müzisyen pop listelerinde başarı elde etti (Shaw 73, 74). 1955'te, rock ortaya çıkmadan önce hüküm süren beyaz şarkı yazarları hala kendi "beyaz pop"larını canlı tutmak istiyorlardı (Shaw 3). Elvis'in ırkçılığı manipüle edişi, Debbie Harry'nin seksizmi manipüle edişinde olduğu gibi, piyasa içinde tutunabilmesini sağladı. 1950'lerin ortasındaki doğuşundan beri rock, ödünç alanın yanına ne kadar kâr kalacağını görmek için bir ödünç alma modeli kurmuştur. Bu bağlamda İngiliz Punk'ı başarılıydı çünkü İngiliz tüketicisinin ihtiyacı olan bir şeye oynuyordu. Amerikalı tüketiciler ise yeni grupları ve onların müziğini anlamıyordu. Birleşik Devletler'in ekonomisi İngiltere'ninki kadar dibe vurmuş değildi, bu da Punk'ı Amerika'ya daha az uygun yapıyordu.

1960'ların sevgi ve mutluluğu ve "baby boom" kuşağından sonra, rock'ın başlangıcından beri en büyük plak müşteri kitlesi, halinden memnundu. Dinleyiciler yaşlanıyor ve yetişkinliğe geçiyorlardı. Amerikan Punk'ı 1972'de doruğa çıkıyordu, ama Amerikan pop listeleri tabii ki bunu yansıtmıyordu. Billboard's Hottest Hot 100 Hits'e göre 1973'ün bir numaralı hiti, Tony Orlando and Dawn'un Tie A Yellow Ribbon Round The

Ole Oak Tree'sinden Barbra Streisand'ın 1974 tarihli gözde film müziği The Way We Were'e kadar, liste başı şarkılar, punk'ın değil pop'un yansımalarıydı. Punk'a Amerikan pop listelerinde rastlamak mümkün değildi, ama bu sırada kendisini İngiliz tüketimi için yeniden ambalajlamakla meşguldü. Punk'ın doruk noktası Nixon'ın son ve Carter'ın ilk yıllarına denk geldi. İnsanlar agresif ve anlaşılması zor müzik yerine, cilalanmış tatlılık istiyorlardı. 1960'lar, tüketicinin hayalinde hala canlıydı ve punk henüz resmin bir parçası olmamıştı. Jim Curtis, Rock Eras: Interpretations of Music & Society 1954-1984 adlı kitabında, Nixon döneminde reşit olan, Nixon'ı baba figürü olarak alan bir kuşaktan bahseder. Eğer 1960'lar bu kuşağın çocukluğuysa, punk da ergenliğinin sonlarıydı ve yeni bir dinleyici kuşağı yetişiyordu. "Altmışlar, ancak Nixon istifa ettiğinde gerçekten bitmişti" (Curtis 296). Nixon 9 Ağustos 1974'de istifa etti, bundan 5 ay sonra ise Patti Smith bir plak şirketiyle anlaştı. Plak şirketlerinin gruplarla anlaştığı sırada, punk'ın ana dalgası Amerika'da artık bitmişti. Eğer Curtis'in kronolojisine inanırsak, punk bir on yılın sonuyla diğerinin başı arasında kaybolmuştu.

Punk zaman içinde kaybolmuş olabilir, ama o yeni bir müzik stili ve estetik yarattı. Punk, bir rock grubunda olmak için hippi veya müzik dehası olmanız gerekmediği anlamına geliyordu. 1960'ların rock'ının uzun gitar soloları geçmişte kalmıştı, punk basitlik demekti. Herkes bir punk grubunda olabilirdi; bu tamamen herkese açık bir kendin-yap (do-it-yourself) hareketiydi ve sonuçları da teşvik ediciydi. Yeni gruplar, kozlarını bu yeni müziğe oynuyorlardı. Fikir çok tutuldu ve sonunda İngiltere'ye ulaştı, ama Amerika'da satış başarısı gösteremedi. İngilizler, Punk'ı herkesin bildiği bir kavrama dönüştürürken, Amerikan punk-rock'ı unutuldu.

Tarzı nedeniyle punk, İngiliz müzik ve modasına New York'unkinden daha çok uyuyordu. Punk, bir sokak serserisiydi ve New York Punk'ı kabadayı olamayacak kadar garipti. New Yorklular ya frapan ve rüküş, ya da aşırı derecede entelektüel ve hayalciydiler. The Velvet Underground ve The New York Dolls gibi Amerikalı gruplarda bir sokak esintisi vardı ama onların rock ve sokak estetikleri hiçbir zaman İngilizlerinki kadar popüler olmadı. New Yorkluların mesajı ne kadar çarpıcı olursa olsun, İngilizler onu daha belirgin yaptılar. Lou Reed'in şiirsel yergileri umutsuz nihilizm fikirlerini su yüzüne çıkarsa da, mesajı insanlara ileten Sex Pistols gibi gruplar oldu.

Reed'in grubu The Velvet Underground da modern ahlak bozukluğu hikâyeleri anlatıyordu. Şarlatan, arzularının ve şehrin cazibesinin esiri olmuş insanlarla doluydu. Uyuşturucu bağımlılarına ve transseksüellere onların bakış açılarından hitap ediyordu, yabancılaşmayı rock müziğin modern kumaşına sarıyordu. İngiliz Punk'ı bunu bir adım ileri taşıdı. New York Dolls'dan David Johansen'in "Kişilik Krizi"yle ilgili (Personality Crisis) gergin anlatımındansa, Sex Pistols gibi İngiliz punkları gelecek olmadığını (No Future) haykırıyordu. The New York Dolls'un sözleri kasten şaka yolluydu, Sex Pistols'ınkilerse rahatsız ediciydi.

"Şimdi kesişen tüm yazgılarla birlikte
doğa ananın yolladığı
Aynan dolmaya başlıyor
arkadaşlarınla
Bu, kişiliktir.
Her görüntü karışmaya başladığında
Kişilik, zihnin karışmaya
başladığında"

Pop listeleri, Amerika'nın punk'tan duyduğu hoşnutsuzluğu yansıtıyordu. Punk'ın erken dönemi boyunca 1 numara olan şarkılar, ülkenin rahatlatılmak istediğini gösteriyor. 1960'ların sonu, alıcıları The Beatles'ın kafa yapısına alıştırmıştı: "All You Need Is Love". "Tie A Yellow Ribbon Round The Ole Oak Tree" ile gerçeklerden kaçmak dururken, neden "Heroin" ya da "Personality Crisis" gibi şeylerden bahsedip gerginlik yaratılsın ki? Amerika'nın görece başarısızlığıyla karşılaştırıldığında İngiltere'nin punk başarısı, kardeşler arasındaki rekabete benziyordu. Küçük olan, büyük olanı geçmeye çalışıyor ama kendi başarısı için diğerinin başarılanın sermaye ediniyor. İngiliz Punk'ı, kendi canavarını yaratmak için New York Punk'ının en belirgin özelliklerini aldı - moda, basitlik ve isyankârlık.

Genç İngiliz Punk'ı medyanın ilgisini daha çok çekti çünkü onun mesajı daha açıktı. İngiliz gruplar, Sex Pistols ve The Clash gibi isimlerle saldırganlıklarını gösterdiler. Television'dan Richard Hell'in dağınık-serseri görünüşünü ödünç aldılar ve New Yorklulara hiç itibar etmediler. New York Punk'ı doruktayken, Malcolm McLaren Amerika'nın Punk potansiyelini

fark etti ve dağılmış New York punk gruplarının üyelerini İngiltere'ye taşınmaları için ikna etmeye çalıştı. McLaren, punk rock'ı İngiliz gençliğine hitap edecek kârlı bir metaya çevirebileceğini biliyordu. New York Dolls ve Richard Hell'in şehirli radyoaktif serpinti sığınağı atmosferine bayılıyordu ve onların estetiğini daha açık ve ulaşılabilir bir ürün olarak paketleyebileceğini bitiyordu. Onun dikkatti gözlemleri sonucunda İngiliz Punk'ı ve modası, McLaren'in giysi dükkânlarından çıkıp duygusal ve ekonomik anlamda sürgünlerin arasına karıştı. O ve partneri Vivien Westwood, modern nihilist için görsel olarak çatışmacı giysiler yarattı. McLaren ve Westwood'un moda içgüdüleri sayesinde, punk dendiğinde insanlar McLaren giysilerini ve dükkânlarını düşünüyor. Onun ve Westwood'un fetiş yaratmadaki yeteneği, punk tarzını daha hatırlanır kıldı. New Yorklular rengi solmuş bir kotla sökük bir tişörtü tercih ederken, İngilizler tamamen yoldan çıktılar. Dikkatlice yırtılmış, sigara yanıklarıyla dolu, çengelli iğnelerle bir arada tutulan giysiler, tıraşlanmış ve boyanmış dik saçlarla tamamlanıyordu. İngiliz punk modası uçları temsil ediyordu, New York'taki esin kaynakları gibi tesadüfi ya da şairane olanı değil.

New York Punk'ı, daha iyi bir terim bulunamadığı için "punk" olarak anılan bir müzik çağıydı. Alan Betrock'ın New York Rocker'da yayımlanan 1977 tarihli makalesinde, Amerikalı grupların çoğu kendilerine "new wave" diyorlar ve Punk'ı İngilizlere bırakıyorlardı. New wave, aynı fikrin daha az şiddetli ve daha sanatsal versiyonuydu ve New York'lu gruplar arasındaki farkları daha kolay içine alabilirdi. İngiltere'nin Punk'ı popülerleştirmedeki başarısı, onun müzikal ve görsel ürünlerinin tutarlı olmasıydı. Clash, Damned, Sex Pistols gibi isimler dinleyicileriyle anlaştılar ve İngiliz gruplar neredeyse üniformalaşan, saldırgan bir moda geliştirdiler. New York Punk'ını sınıflandırmak kolay değildi; punk ortamı bir potada eriyen birçok etkinin çevresinde dönüyordu. İngiliz Punk'ı saldırganlık ve doğrudan müdahaleden bahsederken, New Yorklu ataları bunları balon pop albümlerinden Fransız bohem şairlerine kadar her şeyle birleştiriyordu (Savage 86). New Yorklular şoke etmek için giyinmiyorlardı, onların estetiği tamamen "olduğun gibi gel"di ve bu da Manhattan'ın gösterişi ve entrikaları içinde yeterli bir duruştu.

New York Punk'ı, punk modası ve müzik tarzının standartlarını belirledi. İngiltere'ye uydurulmak için manipüle edilmiş olsa da, popun türdeş

eğilimlerinin sınırları içinde hala emsalsizdir. İngiliz ya da Amerikan Punk'ı pop kadar güvenli değildi, ama rock'ın ödünç alma ve dönüştürme modelini örnekliyordu. Rock müzik, aslında gençlik ve yaratmayla ilgiliydi ve statükodan ayrılma şeklinde başlamıştı. Punk, Amerika'daki orijinali ve İngiltere'deki yavrusuyla, bu geleneği sürdürdü.